



WORKING

PAPERS IN

MODERN

SOUTH ASIAN

LANGUAGES

AND

LITERATURES

No. 2

Sprachliche Imagination im Film: Tapani Hindi und die Verwendung sprachlicher Register im populären indischen Kino

von

Max Kramer

*Edited by
Hans Harder*

Sprachliche Imagination im Film

Tapori Hindi und die Verwendung sprachlicher
Register im populären indischen Kino

Max Kramer

Pure Hindi sālā koī samajh'tā hai nahī. Bolegā ki „hṛday-parivartan“ ho gayā, to aisā lag'tā hai ki sālā kisī ko heart attack ā gayelā hai.

Keine Sau versteht reines Hindi, wenn einer „Einsicht des Herzens“ sagt, denkt man, dass jemand 'nen Herzinfarkt bekommt.

Munna Bhai

PRÄLIMINARIUM	4
EINLEITUNG	6
1. BHĀĪ, ṬAPORĪ UND IHRE SPRACHE – FELDFORSCHUNG IN DHARAVI UND JUHU	9
2. SPRACHE UND IDENTITÄT ODER DIE IDENTITÄT EINER SPRACHE	17
2.1 DAS PROBLEM DER NAMENSBILDUNG	19
2.2 PIDGIN UND ANDERE MISCHUNGEN	25
2.3 BHAIGIRI KI BHASHA	27
2.4 TAPORI HINDI	29
2.5 TAPORI BHASHA ALS PERFORMATIVER STIL	30
2.6 RESTRINGIERTER CODE	30
2.7 SPRACHE UND IDENTITÄT	31
2.8 FAZIT	33
3. WAS IST SPRACHE IM FILM?	36
4. WAS IST DIE SPRACHE DES POPULÄREN INDISCHEN KINOS?	42
5. SPRACHLICHE IMAGINATION IM FILM	47
5.1 SPEECH GENRE	48
5.2 HETEROGLOSSIE UND DIALOG	51
5.3 SATIRE UND SOZIALE HETEROGLOSSIE IN FILMEN VON HRISHIKESH MUKHERJEE UND RAJKUMAR HIRANI/ ABHIJAT JOSHI	59
5.4 INDEXIKALITÄT	68
5.5 REZIPIENTEN UND ADRESSE	69
5.6 STEREOTYPE CHARAKTERE	70
5.7 CHRONOTOPOI UND SPEECH GENRE	77
5.8 FAZIT	87
6. BAMBAYI IM INDISCHEN KINO NACH DER UNABHÄNGIGKEIT	90
7. FALLBEISPIEL: “LAGE RAHO MUNNA BHAI”	99
8. CONCLUSIO	115
LITERATUR	120

Präliminarium

- Personen- und Ortsnamen werden ohne Diakritika wiedergegeben: Marine Drive, Abbasbhai, Delhi, Bakhtin.
- Um keine ontologischen Unterschiede anzudeuten, werden alle Namen für sprachliche Varietäten groß- und ohne Diakritika geschrieben, ob es sich nun um offizielle Staatssprachen handelt oder um irgendeine andere emische oder etische Bezeichnung: z.B. Bhaigiri ki Bhasha, Deutsch, Hindi, Bombay Pidgin Hindi-Urdu.
- Bei selteneren Sprachbezeichnungen, wird ein Bindestrich eingefügt: Delhi-Hindi, Standard-Filmi-Hindustani.
- Alle fremdsprachlichen Begriffe werden klein und kursiv geschrieben: *survey*, *comrade*.
- Bezeichnungen für ethnische oder andere Gruppen (z.B. Kasten) werden ohne Diakritika wiedergegeben: Koli, Setji, Maratha, Parsis, Bania.
- Bezeichnungen für filmische Genre werden wie Eigennamen behandelt: Taporri Film, Muslim Social Film.
- Buch- und Filmtitel werden wie Zitate mit „ “ gekennzeichnet. Zitate und als Zitat zu verstehende Begriffe werden nicht kursiv geschrieben (auch im Falle von fremdsprachlichen Zitaten). So werden auch nicht soziale Stereotypen in Zitaten kursiv mit Diakritika wiedergegeben, da hier eine andere intentionale Ebene vorliegt: „Meine Freunde sind keine Taporis!“
- Wörter, die im laufenden Text thematisiert oder die bewusst aus dem Text hervorgehoben werden sollen, werden mit , ' gekennzeichnet.
- In dieser Arbeit zu besprechende Konzepte, wie Stereotypen, Chronotopoi werden klein und kursiv geschrieben: *ṭap'rī*, *kaṭṭā*, *ṭaporī*, *bhāī*, *baī*, *dādā*.
- Bestimmte von der deutschen Verwendung her verbreitete oder semantisch kaum abweichende technische Begriffe werden in gewöhnlicher Orthographie geschrieben: Stereotyp, Bild, Pidgin, Domäne.
- Alle anderen *termini technici* werden kursiv wiedergegeben (Klein- und Großschreibung hängt von den Ausgangssprachen ab): *speech genre*, *bhāīgirī*, *dādā-girī*, *Die symbolische Ordnung* (Achtung: *śuddh*-Varietät, aber Shuddh Hindi).

- Häufig verwendete technische Begriffe werden, nachdem sie einmal eingeführt wurden, in normalem Schrifttyp wiedergegeben: Chronotopos, Imagination.
- Termini und Eigennamen aus südasiatischen Sprachen werden nicht immer mit einer in der deutschen Sprache üblichen morphologischen Endung versehen, da sich ihre Stellung im Satz durch die Syntax erklärt: z.B. kein Plural-Morphem ‚s‘ in ‚die *bhāilog*‘.
- Die Transkriptionsregeln folgen der Vorgabe des Instituts für Neusprachliche Südasiastudien an der Universität Heidelberg. Dabei gibt es allerdings folgende Abweichungen zu beachten: Der Klassenasal wird ausgeschrieben: *candra*. Bei Nasalierungen eines Vokals und *candrabindu* wird eine Tilde geschrieben: *Māĩ*, *mẽ*, *karĩgā*. Das aus dem Sanskrit stämmige vokalische „r“ wird ɾ geschrieben. Obwohl die meisten meiner Interviewpartner und auch die zu untersuchenden Filmdialoge phonetisch von einer der standardisierten Orthographien abweichen, werde ich der Einheitlichkeit halber nicht auf die phonetische Umschrift zurückgreifen, da die sprachlichen Register auch so stark genug kontrastiert werden können. Gelegentlich gebe ich einen phonetischen Eindruck (z.B. ‚*bambe*‘) wieder. Sollte der Phonetik eine besondere Position in einem Argument zukommen, wird sie gesondert besprochen. Englische Begriffe, die im Transkriptionstext vorkommen, werden in der Regel in englischer Orthographie wiedergegeben.
- In dieser Arbeit gibt es das generelle Problem, den oft sehr innovativen Straßenslang in einem angemessenen Register wiederzugeben. Die meisten Wortspiele werden im Fließtext besprochen. Die Übersetzung soll allen, die mit südasiatischen Sprachen nicht vertraut sind, dazu dienen, den Kontext nachzuvollziehen. Bei den Übersetzungen wurde weitestgehend auf Diakritika verzichtet. Ich werde bei Fußnoten zu Übersetzungen ohne weitere Markierung (wie übers. oder dergleichen) den übersetzten Text wiedergeben.

Einleitung

„Eh bhiḍū! Kyā fāltū bātē karelāe. Bāhār āne kā, cricket khel'ne kā!“¹

Den Kopf etwas nach vorne gestreckt, mit aufgestelltem Kragen und einem überheblichen Blick guckt mich mein neunjähriger Nachbar fordernd an. Ich sage:

„Kyā māṅ'tā hai tere ko? Paṅgā lene kā kyā?“²

Der Nachbarsjunge kugelt sich vor Lachen. Ich fühle mich das erste Mal integriert. Diese Szene spielte sich nicht in den Straßen im Zentrum Bombays³ ab, die als Geburtsort dieser sprachlichen Varietät gelten, sondern in einem kleinen brahmanischen Dorf im Himalaya, an den Ufern des Alakananda-Ganges, nahe der Stadt Rudraprayag. Mein Guru, der Lehrer am Dorfcollege gewesen war, brachte mir Shuddh Hindi („reines Hindi“), die staatlich geförderte indische ‚Nationalsprache‘ (*rāṣṭrabhāṣā*) bei. Als Sprachlerner musste ich leider feststellen, dass außer zu feierlichen Anlässen wie der Ankündigung des Ramlila Theaters oder der Schulfeier sonst niemand im Dorf Shuddh Hindi sprach. Meistens sprach man Garhwali, das offiziell als ein Hindi-Dialekt angesehen wird, aber für einen Shuddh Hindi-Lerner etwa so verständlich ist wie Italienisch für einen Französisch-Studenten. Bis auf die älteren Frauen beherrschten allerdings alle im Dorf das Hindi, wie es im populären Film gesprochen wird. Woher nun dieser Querschläger der Nachbarsjungen? Sie hatten vor kurzem den Film „Lage Raho Munna Bhai“ (2006) gesehen und imitierten die Sprache der Protagonisten Munna und Circuit. Als ich anfang, diesen Slang zu erproben, öffnete sich mir eine neue Welt im Dorf. Zwei der fünf Ladenbesitzer verbrachten einen Gutteil ihrer Jugend in Bombay, um Geld zu verdienen. Auch wenn es mit dem Verdienen nicht geklappt hatte, bewahrten sie eine Zuneigung zu Bombay, die sich vor allem in der Sprache niederschlug. Sobald sie hörten, dass ich nun auch Taporī Bhasha, den Straßenjargon Bombays, lernen würde, luden sie mich zum Tee ein und ich bekam eine neue Clownsrolle zugespielt. Eine Rolle, die für den Fremden wie gemacht ist, da sie Zugang ermöglicht, ohne örtliche Normen ernsthaft

¹ Hey Kumpel, warum hängst du da rum, komm raus, jetzt wird Cricket gespielt!

² Was hast du? Willst du Probleme machen, oder was?

³ Der offizielle Name der Stadt ist seit 1995 Mumbai, ein Derivat vom Namen der Göttin Mumba-Devi. Ich verwende hier dennoch den alten Namen der Stadt, da die Umbenennung mit einer fremdenfeindlichen Politik der Shiv-Sena zusammenfällt, die für viele Bewohner der Stadt eng mit dem neuen Namen verbunden bleibt.

verletzen zu können. Nach zwei Monaten fuhr ich zurück zu meinen Freunden nach Pune und fand heraus, dass meine in den Bergen neu erlernte linguistische Kompetenz mir hier erst recht Respekt verschaffte. Unter den privilegierten Collegestudenten in Pune ist es eine hochgeschätzte Fähigkeit, Taporī Hindi zu sprechen; manchmal, um hart auszuschaun, aber meistens, um witzig zu sein oder, wie man es auf Hindi-Urdu sagt: *bak'vās kar'nā*. Es geht aber nicht nur um das Sprechen. *Ṭaporī* ist ein performativer Stil, der dem Kino entlehnt ist und auf das Kino rückwirkt.

Ich fing an, Fragen zu stellen: Wo kommt diese sprachliche Varietät her, wer spricht sie und was für eine Rolle spielt sie in Filmen? Hier fielen mir vor allem die Taporī-Filme⁴ der 90er Jahre auf, in denen die Sprachideologie eines reinen (*śuddh*-) Hindi durch die Sprache des *ṭaporī* herausgefordert wird. Die indische Filmwissenschaftlerin Ranjani Mazumdar hat sich in einer Arbeit über die imaginären Orte der cineastischen Repräsentation Bombays auch eingehend mit dem Typus des *ṭaporī* beschäftigt. Der *ṭaporī* ist vielleicht die ikonische Figur schlechthin, wenn es um die populäre Imagination der Unterschicht Bombays geht. Seine Sprache kam mir als ‚Korrektiv‘ des starren und von institutionellen Interessen durchzogenem Shuddh Hindi gelegen:

The Taporī is the cinematic figure whose language defies the pure and moral absolutism of other heroes. Emerging in a city that is crisscrossed not only by the difference of class and caste but also by that of region and language, the taporī's Bumbaiya speech becomes a non-language, defying linguistic purity through a performatively charged acknowledgement of the everyday. (Mazumdar 2007:46)

Die Großstadt – Bombay wird im populären Film⁵ als die idealtypische Metropole dargestellt – stellt die Orte der Performanz des *ṭaporī*. Sie ist der *genius loci* für

⁴ ‚Taporī Film‘ ist die gängige Genre-Bezeichnung für Filme, die einen *ṭaporī*-Charakter in der Hauptrolle haben.

⁵ Populäres indisches Kino ist das sichtbarste Kino Indiens mit der weitesten Distribution über den Subkontinent und darüber hinaus. Es ist jedoch nicht das größte im Sinne der Menge der produzierten Filme (hier läuft ihm das Tamil-Kino den Rang ab). Es wird auch als ‚Hindi-Kino‘ oder ‚Bollywood‘ bezeichnet. Die Sprachfrage ist komplex und wird gesondert besprochen (unter Kapitel 5.). Ich möchte nicht von ‚Bollywood‘ sprechen, da Konnotationen des Hollywood-Derivats vermieden werden sollen.

sprachliche (und natürlich auch andere kulturelle) „Mischformen“. Da die Stadt als Raum dieser sprachlichen Varietät immer mitgedacht werden muss, werde ich auch die Erfahrung der Großstadt thematisieren und z.B. untersuchen, wie die brutalen Kontraste der postkolonialen Metropole durch die Verwendung von ikonischen und imaginären Räumen artikuliert werden. Diese Erfahrung der Großstadt wird zum einen in den Ausführungen zur Feldforschung, zum anderen im Abschnitt 5.7 zu *Chronotopoi* (den zeiträumlichen Nexūs einer Narration) besprochen.

Diese Arbeit verfolgt also eine linguistische Varietät durch das filmische Medium und seinen sozio-politischen Kontext in den Bereich der alltäglichen Spracheinstellungen und wieder zurück. Vorerst werde ich auf meine Feldforschungszeit in Bombay eingehen und dabei die zentralen sozialen Stereotypen dieser Arbeit vorstellen, nämlich den des *bhāī* und des *ṭaporī*. Im zweiten Kapitel versuche ich, mit Hilfe des soziolinguistischen Begriffsapparats ein Profil von Bambaīya Hindī⁶ herauszuarbeiten vor dem Hintergrund der Vielsprachigkeit Bombays. Diese etischen Taxonomien gilt es mit Begriffen aus dem Alltag und den verbreiteten Spracheinstellungen (gängige Meinungen über Sprachen) zu korrelieren. Dabei muss auf die Kontingenz der Benennung eines linguistischen Kontinuums hingewiesen werden.

Im dritten Kapitel geht es um die Theorie von Sprache im Film mit Blick auf die Eigenarten des Filmdialogs im indischen populären Kino. Da das Problem der Namensbildung nicht umgangen werden kann, stelle ich im vierten Kapitel die Frage nach dem passenden Namen für die Sprache des populären indischen Kinos und halte ein Plädoyer für die Verwendung des Begriffes ‚Filmi-Hindustani‘. Ranjani Mazumdar (2007) hat auf die besondere Schnittstelle zwischen Mikhail Bakhtins⁷ Konzepten von Polyphonie, Heteroglossie und Dialog und dem populären indischen Film (insbesondere dem Taporī-Film) hingewiesen. Hier gilt es im fünften Kapitel anzuschließen. Ich möchte mit Rückgriff auf Konzepte des russischen Philosophen und Literaturwissenschaftlers Mikhail Bakhtin einen kleinen theoretischen Überblick über die jeweilige perspektivische Einordnung dieser Varietät an die Anforderungen

⁶ Diese Schreibweise entstammt dem Wikipedia-Artikel „Bombay Hindi“ und entspricht in Transliterationsschrift *bambāīyā hindī* (siehe: http://en.wikipedia.org/wiki/Bombay_Hindi).

⁷ Ich benutze der Einheitlichkeit von Zitaten und Fließtext halber die englische Schreibweise des Namens: „Bakhtin“ (nicht „Bachtin“).

ihrer Zeit und des Mediums geben. Insbesondere werden in diesem Zusammenhang die Wechselwirkungen von stereotypen Charakteren, *speech genre* und *Chronotopoi* besprochen. Im sechsten Kapitel soll ein kurzer Überblick der Entwicklung der mit Bambaiya Hindi assoziierten Stereotypen durch die Geschichte des populären Kinos ab 1947 gegeben werden. Im siebten und abschließenden Kapitel analysiere ich den Film „Lage Raho Munna Bhai“ als Fallbeispiel.

1. Bhāī, Ṭaporī und ihre Sprache – Feldforschung in Dharavi und Juhu

Ai, kyā bol'tī tū?

Eh, was sagst (sprichst) du?

Ai, kyā māī bolū?

Eh, was soll ich schon sagen (sprechen)?

(aus dem Film *Ghulam*)

You don't understand! I coulda had class. I coulda been a contender. I could've been somebody, instead of a bum, which is what I am. (Marlon Brando in „On the Waterfront“)⁸

Meine Feldforschung zu Spracheinstellungen ließ mich zwischen den Welten Bom-bays pendeln. Manchmal verbrachte ich den Vormittag mit *bhāīs* aus Dharavi, dem vielleicht größten und wegen seiner Medienpräsenz wahrscheinlich ‚beliebtesten‘ Slum Asiens. Nachmittags saß ich dann in einem mit Designermöbeln und Klimaanlage ausgestatteten Apartment oberhalb von Juhu-Beach und unterhielt mich mit Dialogschreibern/Regisseuren, während die Kammerdiener alle zehn Minuten ein neues Stück Schwarzwälder Kirschtorte servierten. Diese nicht zu vereinbarenden Welten machen die Bombay-Erfahrung aus, die in den Filmen, mit denen wir es in dieser Arbeit zu tun haben, den Tapori-Filmen, eine zentrale Rolle spielen. Es sind die ikonischen Orte des Reichtums wie das Taj Mahal Hotel, der Marine Drive, die Filmcity und die küstennahen Wohngebiete Bandra und

⁸ Der Tapori ist ein transkultureller Charakter. Der Film „Ghulam“ wurde von Vikram Bhatt als Zitat auf „On the Waterfront“ verstanden. Dieser wichtige Aspekt des *ṭaporī* muss hier aus Platzgründen vernachlässigt werden.

Lokhandwala. Das Bombay des Konsums war schon in den frühen Repräsentationen der Stadt nach der Unabhängigkeit ein Thema. Der Vagabund in „Shree 420“ (1955) betritt die Großstadt in einer Marktszene, wo er als armer Schlucker nur mit einer Medaille für Aufrichtigkeit ausgerüstet (die er verkauft, um ein Startkapital in der Stadt zu haben) sich mit einer dort wohnenden armen Straßenverkäuferin anfreundet. Über dem Platz hängt eine riesige Reklame von Coca-Cola. Die Träume des großstädtischen Konsums verdichten sich in Reklamen, Postern von Filmstars oder der luxuriösen Innenarchitektur der im Film gezeigten Apartments, den Orten des Exzesses wie Nachtclubs, Diskotheken usw. Diese Projektionen von Werten und Möglichkeiten machen einen wesentlichen Aspekt der Sogwirkung Bombays aus. Diese Orte werden allerdings hinterfragt von der Stadt jenseits aller Pläne, die sich nicht in das amtliche Konzept der städtischen Entwicklung eingliedern ließ, aber von der offiziellen Stadt strukturell benötigt wird (Mazumdar 2007:173-74). Es sind die Slums unter den Hochstraßen, die Bauruinen, die Trümmer des Immobilienbooms im Schatten der Hochhäuser. Es sind diese Welten, die in die Assoziation des *ṭaporī* und seiner Sprache eingehen. Die Anfangsszene in Ram Gopal Varmas Film „Satya“ (1998) gibt uns ein kondensiertes Bild dieser städtischen Räume. Während wir vom Meer aus auf die Stadt zukommen, wird uns zuerst ein von Menschen überfülltes Hafenbecken gezeigt. Danach sehen wir den stockenden Verkehr auf dem Marine Drive, überflutete Gassen, erhalten Einblicke in den profanen Alltag der Metropole. Doch plötzlich gibt es eine Sicht auf den ikonischen Ort schlechthin, die nachts erleuchtete Skyline des Nariman Point. Schon im nächsten Schnitt werden wir dann mit Slums aus einer voyeuristischen Perspektive von der Rückbank eines Autos aus konfrontiert. Die Erzählerstimme sagt dazu:

Mumbaī aisā śāhar jise nīd nahī ātī. Aisā śāhar jo jāg'te bhī sap'ne dekh'tā hai. Ek aisā śāhar jahāñ camak-damak kī ūcāiyā haī. Ek aisā śāhar jahāñ khāmoś andherī khāī hai. Ek aisā śāhar jahāñ in'sānō ke bīc mē isī farq ne ek alag duniyā banāī, „Mumbaī Underworld“.⁹

⁹ Bombay ist eine schlaflose Stadt, es ist eine Stadt, die selbst wenn sie wach ist träumt, es ist eine Stadt glänzender Höhen und stiller, finsterer Täler (wörtlich: eines stillen, finsternen Tals). Es ist eine Stadt, in der dieser Unterschied unter den Menschen eine andere Welt geschaffen hat: Bombays Unterwelt.

Wenn es eine typische Attitüde Bombays gibt, ist es vielleicht der oft naive Glaube an einen gesellschaftlichen Aufstieg, der statistisch gesehen zwar kaum relevant ist, jedoch ständig genährt wird von der unablässlichen Zufuhr mythischer Erfolgsgeschichten. Insbesondere die Filmwelt hat ihren eigenen Terminus hier geschaffen, *struggle kar'nā*, dessen materialistische Lebenskampfeinstellung auf andere Gruppen, wie die *bhāī*, übertragbar ist.

Wer aber sind die *bhāī*? *Bhāī* könnte als ein sozialer Stereotyp bezeichnet werden, der insbesondere durch die Wechselwirkung von Film und Gesellschaft bestimmt ist. Mit *bhāī* wird allerdings auch eine unbestimmbar große Gruppe von jungen Männern bezeichnet, die viel Zeit mit ihren Kumpels (ebenfalls *bhāī*) auf der Straße verbringen. Redet man im Plural von *bhāīlog*, sind meist Gangster gemeint oder „black collar worker“, wie es Mehta (2004) in Anlehnung an die übliche taxonomische Einordnung der Arbeiterschaft Bombays in die Gruppen der *white collar* (Angestellte) und *blue collar worker* (Industriearbeiter) vornimmt. Gängige Aussagen wie „Bhai sind Alkoholiker“, „Bhai sind nicht festangestellte Arbeiter“ usw. führen einen immer tiefer in den von Filmen getränkten Sumpf der Imagination, in dem sich soziale Zuschreibungen mit filmischen Typen durchdringen. Das gilt besonders für den *ṭaporī*-Klein-Ganoven, der im Zentrum dieser Arbeit steht und in den kommenden Kapiteln eingehend besprochen wird. Wie ist jedoch die Eigenbezeichnung meiner Informanten zu verstehen, die mir sagten: „Wir sind keine Taporī, sondern Bhai?“ Im Appellationssinne ist fast jeder *bhāī* jemand, der mit einem, zumindest provisorisch, sozial auf der gleichen Stufe steht oder stehen könnte. Jemanden mit „Bhai“ anzureden, ist ein Sprechakt, der Egalität impliziert. *Bhāī* ist aber auch die übliche Filmanrede für die großen Gangsterbosse. Hier parodiert der Begriff das Herrschaftsverhältnis. Man denke an die Mafiafilme: „Du bist wie Familie für mich, aber diesen Verrat kann ich nicht ungestraft lassen.“ Die Mitglieder der Kommunistischen Partei sind *bhāī*-s (für das ebenfalls gebräuchliche englische *comrade*). Ich selber war während der Forschung auch ein *bhāī* – „Maxbhai“.

Wer ist nun der *ṭaporī*? Ashwini Falnikar, eine Studentin des Tata Institute of Social Science, die ihre Master-Arbeit über den *ṭaporī* geschrieben hat, versucht seine Etymologie von *ṭap'rī* herzuleiten, der Ort, an dem man herumhängt, Tee trinkt und

Zigaretten oder *bīrī* raucht¹⁰:

Everyday coming out on the street and having [or have [sic]] a tea at a tapri is a pleasurable activity for all of us, especially the girls in my class. In that fifteen minute long activity, we claim the space on the street, merely to “hang out” without any performance of purpose, we – bearing the signs of middle class status on our bodies, come out and consume the space that is marked as for the lower class men ... But I am aware that the activity is pleasurable as long as we have the privilege to transcend it. For a tapori the reverse is the reality, where he is the underprivileged person by his class position and he tries to subvert the societal stereotypes constructed around the lower class male. (Falnikar 2009, unveröffentlicht)

Da es keine Selbstzuschreibungen des *ṭaporī* gibt, bleibt er gewissermaßen immer der Andere¹¹, der in seiner filmischen Repräsentation einen Dissens ausdrückt (mit dem Mythos des Bombay-Traums, Stereotypen der Maskulinität, der Gesellschaft im Allgemeinen: eine Verkörperung adoleszenter Rebellion), der stets durch die Ambivalenz der komischen Figur – also gerade durch seine Macht zu parodieren – selbst dominanten Diskursen zum Opfer fallen kann (bspw. wird er im noch zu besprechenden Film „Lage Raho Munna Bhai“ in ein nationales Gandhi-idealistisches Schema integriert). Der *ṭaporī* muss auf Gedeih und Verderb immer anders bleiben, da sein Typus aus den Gegensätzen der postkolonialen Großstadt erwuchs. Er lebt von der Aneignung des Anderen, ist daher selbst wie dazu geschaffen von ‚Dritten‘, z.B. deutschen Studenten indischer Sprachen wie mir, angeeignet zu werden. Er ist eine Zuschreibung, die im Wesentlichen bestimmt ist von der Auseinandersetzung des Mittelstands mit den ‚proletarischen‘ Schichten. Vor allem dieser Aspekt machte die Figur des *ṭaporī* für mich wie für viele junge Leute aus

¹⁰ Man sagt auch *kaṭṭe pe milṅe* (wir treffen uns am *kaṭṭā*). Der *kaṭṭā* ist die kleine Sitzmauer, meist neben einem *ṭap'rī*.

¹¹ Der ‚Andere‘ wird hier entgegen der Dudenschreibweise groß geschrieben. Ich tue dies, um die kategoriale Dimension des Begriffes hervorzuheben.

ökonomisch stabilen Verhältnissen so verlockend.

Der filmische *ṭaporī*, der betrunkene Straßengauler mit spontanem Witz, ist allerdings nicht ein Bild, mit dem hausieren gegangen wird, insbesondere wenn es einem selbst zugeschrieben wird, es also mehr ist als ein kurzer performativer Exkurs auf dem Schulhof. Javedbhai sagte mir: „Wieso soll sich einer *ṭaporī* nennen? Das sind doch Verlierer, die haben keine Familien und sind immer betrunken.“ Ich fragte ihn: „Aber trinkt ihr denn kein Alkohol?“ Darauf bekam ich die ironische Antwort: „Wir sind *śākāhārī bhāī*“ (vegetarische, nicht Alkohol konsumierende *bhāī*). Die Eigenaussage vor einem *angrez* (weißer Ausländer) mit Aufnahmegerät orientiert sich wahrscheinlich an bestimmten kulturellen Hochformen. Dieses heißt nicht, dass sie grundsätzlich anerkannt werden. Auf Hochzeiten und Nachtausflügen in Dharavi habe ich andere Erfahrungen mit anderen *bhāī* gemacht. In gewisser Weise sind die meisten *ṭaporī* der jüngeren Filmgeschichte (der Amir Khan- und der Sanjay Dutt-*ṭaporī*) auch *śākāhārī bhāī*. Sie wollen zur Mainstream-Kultur gehören, versuchen es manchmal mit Anpassung, meistens müssen sie aber ihren niedrigen sozialen Status anerkennen, um die Narration zum Abschluss zu bringen. Durch ihr Selbstbewusstsein gelingt die Erfüllung romantischer Liebe (z.B. in „Ghulam“, „Rangeela“). Da der *ṭaporī* ein jugendlicher Typus ist, gibt es auch eine altersspezifische Zuschreibung. In Dharavi waren es vor allem verheiratete, ältere Männer, die mir gegenüber andere – meist arbeitslose Jugendliche – als *ṭaporī* bezeichnet haben. Die *bhāī*, die mir als „Taporī“ vorgestellt wurden, haben aber auch behauptet, dass es „echte Taporis“ (*as'li ṭaporī*) gibt: es seien die Obdachlosen, die auf der Dharavi-Sion Brücke schlafen. So wird der *ṭaporī* je nach Gruppe, Alter und Schicht in Diskurse eingeschrieben, in denen er verschiedene Perspektiven und Interessen verbindet (Auseinandersetzung mit adoleszenter Rebellion, faszinierter Blick der Mittelschichten auf die ‚proletarische Klasse‘, eine Identitätsmarkierung, die den cleveren „Geist Bombays“ [„The spirit of Bombay“] herausstellt etc.).

Meine Feldforschung war qualitativ: sie bestand aus regelmäßigen Treffen mit vorwiegend jungen Einwohnern Dharavis, kontrapunktiert durch Interviews mit Cineasten. Ausgangspunkt meiner Dharavi-Forschung war eine kleine Anwaltskanzlei nahe Sion-Station, die sich mit den rechtlichen Problemen der Dharavi-Bewohner beschäftigte und von *bhāīs*, *dādās*, Politikern, Millionären, *white-* und *blue*

collar workers, Ehefrauen und *bāīs* (die archetypische Maratha-Haushaltshilfe), sprich einem Querschnitt der Gesellschaft Bombays, frequentiert wurde¹². Ursprünglich schlief ich nachts auf der Couch der Kanzlei. Dafür kam ich abends in den Genuss, stundenlang den begeisterten hobbylinguistischen Ausführungen des Büroangestellten, Patriarchen und Schmuckhändlers Annappabhai zuzuhören. Hier wurden mir Menschen als Dharavi-Millionäre, Gangster im Ruhestand, i.e. Sozialarbeiter mit Lizenz (d.h. meistens Shiv-Sena Mitglied) oder Mitglieder der Kommunistischen Partei vorgestellt. In der Kanzlei lernte ich kommunistische Muslime kennen, die in enger Freundschaft mit Shiv-Sena Mitgliedern verbunden waren. Die aktionistische, post-politische, vor allem von der Shiv-Sena propagierte Ideologie macht solche Koalitionen möglich und zeigt die Situativität kommunaler Konfliktsituationen auf. Die ganze Kanzlei war von meinem Projekt begeistert und versuchte, mir unentgeltlich so viele *bhāīs* und *ṭaporīs* wie möglich zu "besorgen". Ich lernte die *bhāīs* bei von mir in Dharavi organisierten Filmvorführungen kennen. Diese fanden in von vorne wie Autowerkstätten anmutenden, nach hinten überraschend großen Kinos statt, die fast ausschließlich *bachelors* als Rezipienten haben, d.h. junge unverheiratete Männer oft fernab von der Heimat ohne engere familiäre Beziehungen vor Ort. „Mädchen gehen nicht ins Kino, oder alle paar Monate mal mit der Familie in einen Familienfilm, der in einem Theater in Sion oder Mahim läuft“, sagte mir Arjun, der Betreiber der meisten Kinos in Dharavi. Die *bachelors* schauen sich in den Kinos die B-Filme der 80/90er Jahre an. Poster werben mit wohlgeformten und leichtbekleideten Frauen, die ergeben, erregt oder panisch zu einem Mann mit blutüberströmtem Muskelshirt und Ak47-Sturmgewehr in der Hand aufblicken. Ich lockte mit kostenlosen (*faukaṭ mē*) Samosas und Tee die *bhāīs* in das Kino, um ihnen dann in der Hoffnung auf eine reflexive Stellungnahme „Lage Raho Munna Bhai“ zu zeigen und mit ihnen über den Film, *bhāīgiri* und *ṭaporīgiri* (siehe 2.3) zu reden.

Linguistisch ist Dharavi ein faszinierendes Terrain. Ursprünglich wurde der nördliche Teil des heutigen Dharavi von Mumbai Boli (oder Bambaiya Boli) sprechenden Koli bewohnt, die ihre Hütten direkt am Mahim Creek hatten und mit kleinen Booten in den Mangrovenwäldern Fische fingen. Heute sind die Mangroven

¹² Solche Aufstellungen beinhalten immer den Aspekt einer imaginierten Demographie.

Teil einer riesigen Kloake, die Mahim, Dharavi und Sion von dem neuen Industrieviertel und Geschäftsviertel bei Santacruz und der elitären Wohngegend Bandra trennt. Ab den 1950er Jahren stieg die Einwohnerzahl Dharavis rapide an. Vor allem Südinder zählten zu den ersten Zuzüglern. Sie brachten dravidische Sprachen mit sich, die ihren Einschlag vor allem in der Lexik und Phonetik des Bumbaiya Hindi gefunden haben (siehe Rajyashree in Acharya 1987). Später, ab den 70er Jahren, kamen mehr und mehr Nordinder, Biharis und UP-vallas (Leute aus Uttar Pradesh, viele davon Muslime) mit ihren jeweiligen Dialekten und standardsprachlichen Varietäten (z.B. Avadhi und Urdu für einige UP-vallas) nach Dharavi.

Heute ist Dharavi möglicherweise der ‚populärste‘ Slum der Welt. Jüngst erlangte er zweifelhafte Berühmtheit durch den Film „Slumdog Millionaire“ (2008), aber auch schon vorher diente er immer wieder der indischen Filmindustrie als Schauplatz für Filme, die Slumerfahrung, Gewalt und Kriminalität thematisierten („Deewar“ [1975], „Dharavi“ [1991], „Satya“ [1998], „Black Friday“ [2004]). Die meisten meiner Gesprächspartner fühlten sich durch die Filme (insbesondere „Slumdog Millionaire“) nicht angemessen repräsentiert. Zu sehr erschien Dharavi als inhärent unmoralischer Ort, in dem Gangster herumhängen und Leute in Leid und Elend leben. Natürlich gibt es hier Leid, Elend und Gangster, jedoch sind es nicht die Faktoren, die das alltägliche Leben in Dharavi dominieren. Bei einem Spaziergang durch Dharavi fällt vor allem die Dichte an kleinindustriellen Betrieben auf, die sich vorwiegend in ethnisch abgegrenzten Gebieten befinden. Nördlich von Sion-Station kommen die meisten Leute aus UP und sind im Recyclinggewerbe tätig, in der 90 Feet Road gibt es tamilische Händler, die imitierten Schmuck verkaufen, im Westen, nahe der Mahim-Station, sind Textilfabriken, die in düsteren Kellern mit moderner Computertechnologie aufwarten. Der Slum ist voll von geschäftigem industriellem Treiben im informellen Sektor. Der Film „Slumdog Millionaire“, der sowohl hierzulande als auch in Indien von vielen Rezipienten als realistisch in seiner Darstellung des Slumlebens interpretiert wurde – ich habe den Verdacht, dass sich diese Vorstellung von ‚Realismus‘ in erster Linie auf die Darstellung von Dreck und Gewalt bezieht –, ist ein ausgesprochen unrealistischer Film, wenn der ökonomische Alltag der Menschen zum Kriterium gemacht wird. Die Idee, ein Leben im Slum durch den Gewinn in einer *game show* zu überwinden, könnte eine symptomatische Lesart der

postkapitalistischen Gesellschaft Bombays sein. Leider schafft es der Film nicht, diesen pathologischen Charakter herauszustellen und bleibt gute, zynische Unterhaltung.

In den letzten Jahren kam es verstärkt zu Slumtourismus¹³, einem Phänomen, das die meisten meiner Gesprächspartner stark verwunderte und meistens störte: "Was wollen die hier sehen? Wie Kinder mit Schweinen im Dreck spielen?" monierte Abbasbhai. Rajesh, ein professioneller Kontaktmann für Dokumentarfilmer in Dharavi,¹⁴ der im Slum aufgewachsen war, sagte mir einmal: "Ich weiss nicht, wie viel Papier über uns schon geschrieben wurde. Ganze Wälder wurden für PhDs und andere Forschungsarbeiten über Dharavi abgeholzt. Was hat es gebracht?" Gleichwohl hat es Dharavi wie kein zweiter Slum in Indien geschafft, nationale und internationale NGOs, Filmemacher und Förderprogramme der Regierung anzuziehen. Im Vergleich zu anderen Slums von Groß-Bombay gibt Dharavi in einigen Bezirken ein recht gutes Bild ab: Die *jhōp'ṛī*-s (Slumbehausungen) haben zwei Stockwerke, sie sind gemauert und nicht aus Lehm gebaut, die Straßen sind gepflastert. Andere Teile von Dharavi sind jedoch chronisch von Hochwasser bedroht. Die Häuser gleichen dort denen der ärmsten Slums und die Straßen sind nicht von einem Abwassersystem zu unterscheiden. Politische Gruppen versuchen, die von der Bevölkerungszahl her bedeutende Wählerschaft in Dharavi für sich zu gewinnen. Dharavi ist überzogen von einem Meer aus roten, safranfarbenen, grünen und blauen Wimpeln, die ihre jeweiligen Wahlbezirke demarkieren und für Kommunisten, Shiv-Sena oder Navanirman-Sena, Muslims (nicht klar einer politischen Gruppierung zuzuordnen) und Neo-Buddhisten (den konvertierten Mahars der Ambedkar-Dalit Bewegung) stehen. Diese politische Aktivität im Slum ist ein weiterer Garant für Infrastrukturprojekte seitens der Regierung. In letzter Zeit wurden allerdings immer wieder die Pläne besprochen, das kostbare Bauland, auf dem Dharavi steht, neu zu bebauen und den registrierten Einwohnern (in der Kanzlei sagte man mir, dass vielleicht gerade einmal 50% der Bewohner registriert

¹³ Zu einem gewissen Grad ist der Tourist der Andere, der die Arbeit des Ethnologen als seriös erscheinen lässt. Das Interesse des 'Slumtouristen' kann vom ethnologischen Interesse nicht scharf getrennt werden.

¹⁴ Rund um das Jahr werden in Dharavi von internationalen Sendern Dokumentationen gedreht. Aktuell betreute Rajesh eine australische Gruppe, die eine Dokumentation über in Dharavi ansässige Dollar-Millionäre drehte.

seien) eine kleine Wohnung in den neu zu errichtenden Hochhäusern zu geben. Ob Dharavi diesem Schicksal entgehen kann, bleibt abzuwarten.

Auch wenn Dharavi heute als eines der Hauptgebiete Bambaiya Hindis gilt, ist seine Bedeutung für die Entstehung der Varietät nicht besonders groß. Die ersten Kontaktgebiete von Kolis, Gujaratis, nord- und südindischen Zuwanderern war das ursprünglich von den Briten als „Native Town“ bezeichnete Gebiet nördlich vom Fort und östlich Malabar Hills. Heute sind es die Gebiete um Kalbadevi, Masjid, Grand-Road, dem berühmten Chor Bazaar und dem Prostituierten-Quartier Kamathipura. Hier entwickelte sich eine Form des Pidgin, die es den unterschiedlichen Gruppen ermöglichte, vor allem in geschäftlichen Angelegenheiten zu kommunizieren.

2. Sprache und Identität oder die Identität einer Sprache

Picture mē full ṭaporī nahī̃ dāl sak'te kyōki un'ko sirf ṭaporī ko show nahī̃ kar'nā, common man¹⁵ dekhēge, sāre log dekhēge, achā log bhī dekhēge, educated log bhī dekh'te hāi aur low quality log bhī dekh'te hāi, medium quality vāle bhī dekh'te hāi, to un'ko sirf aur sirf ṭaporī pe highlight nahī̃ kar'nā hai. Thoṛā lekar dāl diyā, ha-ha-ha, public hās diyā bas, bāqī sirf aur sirf ṭaporī-ṭaporī-ṭaporī talking public bore ho jāegā aur jo high quality- jo- wise, jo educated-log hai, vah bole aisī gandā picture hai, nahī̃ jāegā. (Hafizji, Ladenbesitzer in Dharavi)¹⁶

Auf meine Frage, was denn das Besondere an Taporī Hindi sei, gibt Hafizji ein recht

¹⁵ Die kursive Schrift für englische Begriffe wurde hier nicht aus analytischen Gründen gewählt, d.h. ich möchte nicht behaupten, dass diese Wörter in der Rede Hafizjis als Fremdwörter aufgefasst werden müssen (auch wenn die Dichte englischer Begriffe auffällig ist und höchstwahrscheinlich auf meine Anwesenheit zurückgeht). Die kursive Schreibweise soll in erster Linie zur besseren Lesbarkeit dienen, da sonst die Begriffe in einer umständlichen Transliterationsschrift (oder phonetischen Umschrift) wiederzugeben wären, es mir hier allerdings nicht um Phonetik geht.

¹⁶ [Die Dialogschreiber] können im Film nicht nur Taporī-Sprache (keine ‚volle‘ Taporī-Sprache) benutzen. Es kommen ja auch nicht nur Taporīs ins Kino. Alle möglichen Leute kommen ins Kino, darunter sind gebildete Leute, aber auch der gewöhnliche Mann. Gute, mittelmäßige und schlechte Leute kommen auch ins Kino. Wenn sie nur ein bisschen Taporī-Sprache in den Film stecken, dann bringen sie die Zuschauer zum Lachen. Wenn sie es mit der Taporī-Sprache übertreiben, langweilen sich die Leute und die guten, gebildeten Leute werden sagen: Was ist das denn für ein schmutziger Streifen, den schauen wir uns nicht an!

differenziertes Bild des soziolinguistischen Interesses, mit dem wir es in dieser Arbeit zu tun haben. Er gibt einige der klassischen kommunikationsästhetischen Fragen vor: Wie werden unterschiedliche Schichten von einem populären Film angesprochen? Was für soziale Funktionen werden der *ṭaporī*-Sprache zugesprochen? Weiterhin ergeben sich folgende Fragen: Wie wird und wurde die Sprache aus den Slums und Bazaren in Filmen und im Alltag repräsentiert? Wie wird im populären indischen Kino mit linguistischer Imagination umgegangen (z.B. sprachliche Typen, die der Stereotypisierung der Charaktere des populären Kinos dienen)? Wie werden Hierarchien und Parodien von sprachlichen Registern vorgenommen, d.h. wie wird Bambaiya Hindi gegenüber Standard Hindi positioniert und umgekehrt? Wem wird es in den Mund gelegt, um welche ideologischen Botschaften zu vermitteln? Die letzten beiden Fragen sollen im fünften Kapitel mit Hilfe einer bakhtinischen Terminologie erprobt werden. Hier geht es zuerst einmal um die Frage nach der Beziehung zwischen materiellen sprachlichen Strukturen und dem Bereich der Namensgebung. Der soziolinguistische Begriffsapparat ist eben selbst ein Register, ein Fachjargon, der es ermöglicht, eine bestimmte Perspektive zur Rede oder zum Text einzunehmen. Man kann sagen, dass Soziolinguisten die Annahme als gültig erachten, dass die Varietät im Gegensatz zum normativen Label den zu untersuchenden Standard vorgibt (Duranti 1997:83).

In diesem Kapitel soll es neben Verweisen auf Sprachverhaltensdomänen vor allem um eine kritische Auseinandersetzung mit den Taxonomien gehen, in die Bambaiya Hindi eingeordnet wurde oder werden kann (Domänen sind bereits eine von diesen Taxonomien). Für jeden dieser Begriffe würde sich eine selbständige soziolinguistische Studie eröffnen. Hier kann ich nur andeuten, was für Perspektiven diese Begriffe bieten und wo sie Grenzen innerhalb eines linguistischen Kontinuums und der sozialen Imagination ziehen. Dabei soll immer auch aufgezeigt werden, wie solche Namensgebungsprozesse mit Spracheinstellungen (den gängigen Meinungen über Sprache) und Benutzung der Sprache im filmischen Medium zusammenhängen.

Zunächst ist zu unterscheiden zwischen soziolinguistischen Fachtermini wie Kontaktsprache, Pidgin, Creole, Dialekt, restringierter Code, Argot, Sprachgemeinschaft (*speech community*), des Weiteren zwischen Begriffen, die sowohl in der Umgangssprache als auch in der Fachsprache Anwendung finden, wie Slang und Stil

(style), sowie den lokalen gebräuchlichen Begriffen für die Varietät, z.B. Bhaigiri ki Bhasha, Bazaari Hindi, Bambaiya Hindi, Taponi Hindi, Mavali Hindi¹⁷, die sich teilweise mit Konnotationen der ersteren Begriffe überschneiden, aber signifikante Unterschiede aufweisen. Der Regisseur Kundan Shah sagte mir ob meines taxonomischen Eifers etwas spöttisch, er könne dieser Liste noch Grandrodi-Hindi und Pashtu-Hindi hinzufügen. Beides wären so etwas wie Mikro-Varietäten. Die eine ist auf einen geographisch eng umgrenzten Raum des zentralen Bombays bezogen, die andere nach einer ethnischen Berufsgruppe benannt (die ‚gute alte Zeit‘: Bycullas Profigangster der 1950er Jahre). Die letzten Beispiele sind keine geläufigen Taxonomien, sie veranschaulichen jedoch die vielsprachige Ausgangslage und die unbegrenzten Möglichkeiten zur Begriffs- bzw. Namensbildung.

2.1 Das Problem der Namensbildung

„Eine“ Sprache ist vor allem ein politisch-kulturelles Konstrukt, hinter dem Ideologien der Nation und Institutionen wie die Académie française oder in Indien der Hindi Sahitya Sammelan stehen. Dass Niederländisch und Deutsch stark verwandt sind und ich süddeutsche Dialekte teils schlechter verstehe als meinen flämischen Freund, sagt etwas über die Struktur von Sprachen aus, die Materialität ihrer linguistischen Formen. Das, was häufig als die Natur von Sprachen angesehen wird, d.h. die als ‚gegeben‘ und essenziell verstandenen Eigenschaften einer Sprache, ist im Wesentlichen bestimmt von den Einstellungen, mit denen wir sie versehen, und hat als solche keine zwingenden Verbindungsstellen (in einer strukturalistischen Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant) zu ihren materiellen Formen. Für diese Arbeit steht die Seite ideologisch gesättigter Aussagen im Mittelpunkt, die jedes sprachliche Register an einen gemeinsamen symbolischen Haushalt bindet und daraus genährt wird. Heinz Kloss (1993:158-170, s.a. Blum 2002:89-91) hat eine Klassifizierung von Sprachen nach *Abstands-* und *Ausbausprachen* vorgenommen. Dabei bezieht sich der erste Begriff auf klare genetische Unterschiede, wie sie z.B. zwischen Deutsch und Polnisch vorliegen, der zweite Begriff auf näher verwandte Strukturen, wie sie im Falle Deutsch-Niederländisch bestehen.

¹⁷ *Mavāli* ist ein Begriff aus dem Marathi und bedeutet wie auch *ṭaponī* „Klein-Ganove“.

Dieses Klassifizierungsschema soll nicht als grundsätzlich vorgegeben angesehen werden, sondern als differenzielles Schema, das innerhalb bestimmter soziolinguistischer Szenarien anwendbar ist. Betrachten wir zum Beispiel den Fall des Bambaiya Hindi, so fällt auf, dass keiner der hier zu besprechenden emischen Termini auf einem übergreifenden Konsens beruht. Auch wenn grundsätzlich gilt, dass kontingentes linguistisches Material durch Begriffe verdinglicht wird, ist der Einschnitt im Falle der Ausbausprachen signifikanter, da – um es materialistisch zu formulieren – in großer Nähe des Ausgangsstoffes kulturelle Differenz geschaffen wird. Es ist zu beachten, dass jeder Begriff, ob es nun um ein Label für eine Sprache oder um die Bezeichnung „Tisch“ für den eckigen Gegenstand mit den vier Beinen geht, um einen Mangel herum aufgebaut ist:

[...] as soon as the reality is symbolized, caught in a symbolic network, the thing itself is more present in a word, in its concept, than in its immediate physical reality. More precisely, we cannot return to the immediate reality: even if we turn from the word to the thing, from the word “table” to the table in its physical reality, for example, the appearance of the table itself is already marked with a certain lack. To know what a table really is, what it means, we must have recourse to the word, which implies an absence of the thing.

(Žižek 2008:145)

Dieser Mangel ist im Falle von Ausbausprachen markanter. Hier erfordert die Konstruktion kultureller Identitäten einen besonderen Einsatz und ist ständig an die Kontingenz des linguistischen Feldes rückgebunden.

Dabei könnte es zur Verwirrung kommen, weil – um es in der Sprache der Soziolinguistik zu sagen – mehrere Register aufgemacht wurden. Ich bringe hier ein linguistisches Register (bestimmte Sprachentypen [*Ausbau-sprachen*] haben eine strukturelle Nähe zueinander, andere [*Abstandssprachen*] nicht) mit den drei bekannten

Registern von Lacan in Beziehung. Das „erste“¹⁸ Register Lacans ist das *Imaginäre*, das eine Illusion von Ganzheit und Stabilität erzeugt.¹⁹ Auf dieses Register komme ich in dieser Arbeit regelmäßig zurück, vor allem im fünften Kapitel zu sprachlicher Imagination und Stereotypen. Jeder Stereotyp stellt gewissermaßen ein konfliktfreies, ganzheitliches Bild des Anderen dar. Wie aber ist dieses Bild zusammengesetzt? Denken wir an das klassische Stereotyp des *taporī*, ergibt sich in etwa folgendes: Er ist ein Kleinganove, der Alkohol trinkt und von einem *dādā* oder *don* gelenkt wird, er ist spontan, hat Wortwitz, ist ein Überlebenskünstler, faul und arbeitslos, beherrscht kein Standard Hindi-Urdu etc. Solche Stereotypen sind offensichtlich ausgemacht von einer Reihe von Einstellungen, die auf der Differenz zu anderen Stereotypen beruhen (dem engagierten mittelständischen Mann, der einen konkreten Lebensplan und solide Moralvorstellungen hat, aber eher langweilig ist etc.). Diese differenzielle Logik der Bezeichnung bildet das zweite Register, die *symbolische Ordnung*, das im Folgenden mit Hilfe des Theoretikers Ernesto Laclau näher beschrieben werden soll. Hierher gehört auch der Verweis aus Zizeks oben angeführtem Zitat auf „immediate reality“; die *Realität* ist für ihn nichts anderes als die *symbolische Ordnung*, d.h. alle unsere auf Sprache beruhenden differentiellen Annahmen. Die zentrale Stellung in Zizeks Philosophie bezieht das Register des *Realen*. Mit dem *Realen* ist das gemeint, was sich der *symbolischen Ordnung* entzieht. Das *Reale* liegt nicht als ein Ort transzendenter Realität hinter der Sprache, es ist vielmehr zwischen der *symbolischen Ordnung* auszumachen und manifestiert sich als Kontingenz in den Brüchen und Leerstellen. Da es Zizek um die ‚Logik‘ des menschlichen Begehrens geht, spielt eine nie klar zu determinierende Form von Befriedigung (*jouissance*), eine Art Schmerz und Freude, die den ‚Nervenkitzel‘ des *Realen* ausmacht²⁰, in seiner Theorie eine

¹⁸ Mit der Ordinalzahl soll weder ein ontologischer Unterschied noch eine logische Abfolge angedeutet werden.

¹⁹ Entwickelt wurde dieses Register im Bezug zum Subjekt, dass sich als Kleinkind im Spiegel (Spiegelphase) als Ganzes wahrnimmt, obwohl seine körperlichen Funktionen einer solchen Einheit (des Körpers und der Psyche) zuwiderlaufen; es sich damit im dialektischen Prozess zwischen Ich und dem Anderen verkennt (siehe Pagel 2007:24-25). Gekle hat eine Kritik an der narzisstischen Imago vorgenommen, die insbesondere den Absolutheitsanspruch der frühen lacanischen Theorie in Frage stellt und dazu auffordert, die Zeit vor dem Spiegelstadium (insbesondere die Bindung zu den Eltern) stärker zu berücksichtigen (Gekle 1996:59-63). Ich gehe des Weiteren nicht auf psychoanalytische Ansätze des Imaginären, der Imagos etc. ein. Dass Stereotypen ein gewisses ideales Bild zeigen, nach dem sich Menschen entwerfen, ist Allgemeinwissen und reicht hier für meine Zwecke aus.

²⁰ Hansen (2002:115) beschreibt, wie die Profanität (das *Reale* der Politik: Korruption, „dreckige“

zentrale Rolle. Sarah Kay stellt einen humoristischen Vergleich des *Realen* mit dem Loch im Doughnut an:

If we attempt to trace it, it wraps back into the heart of language, just as the hole in the middle of the doughnut is a continuation of the space that surrounds it. Thanks to the hole, the doughnut is a doughnut, even though, in a sense, the hole is precisely what is not in it; analogously, the real is what shapes our sense of reality, even though it is excluded from it.
(Kay 2003:4)

Wenn wir uns zunächst dem Register des Symbolischen zuwenden, können wir eine Totalität des Bezeichnungsprozesses feststellen, die auf der Logik von Differenz und Äquivalenz beruht. Ernesto Laclau (2007:70-71) beschreibt, wie bestimmte hegemoniale Signifikanten, die selbst eine partikuläre Differenz darstellen, dazu kommen, eine unerreichbare Fülle zu verkörpern. Diese Fülle ist unerreichbar, weil sie stets ein Außen benötigt. Als selbstgesetzte Totalität „steppen“ sie ein ideologisches Feld, indem sie einen Teil davon ausschließen (z.B. wird perso-arabischer Wortschatz aus Hindi ausgeschlossen, um die Sprache damit als Hindi zu konstituieren). Diese Signifikanten werden als hegemoniale Signifikanten bezeichnet. Eine Eigenart dieser hegemonialen Signifikanten ist, dass sie selbst um so ‚leerer‘ sind bzw. umso weniger eigene Bedeutung haben, je länger ihre Äquivalenzketten sind.²¹ Diese Leere wird von Žižek als das *Objekt a* bezeichnet, es ist der Aspekt der Willkürlichkeit im Objekt, der seine Identität gewährleistet, so wie das Loch (das Nichts) im Doughnut die Identität des Doughnuts erst hervorbringt. Ein klassisches Beispiel von Žižek für einen solchen Herrensignifikanten (*Objekt a*) ist das des Juden: Der Jude ist nicht Jude aufgrund von positiven Eigenschaften, die ihm zugesprochen werden können, wie Geiz, Unternehmergeist usw., sondern durch die Umkehrung derselben: „they are

Eskapaden usw.) der Politik die *jouissance* ausmacht, über die die Shiv-Sena ihre faschistische, aktionistische Politik aufgebaut hat.

²¹ Da sämtliche Signifikanten treibende Signifikanten sind, könnte man auch andersherum sagen, sie seien besonders voll, gerade weil sie die längsten Äquivalenzketten besitzen. Der Grund, warum sich jedoch „leer“ anbietet, ist die dem Begriff inhärente Kritik an der Hegemonie des Signifikanten.

like that (greedy, intriguing ...) because they are Jews“ (Zizek 2008:107). Bei dieser Umkehrung bleibt etwas übrig, das „im Juden mehr ist als der Jude“, dieses etwas (oder besser „nichts“) ist das *Objekt a*. Da es keine notwendige Symbolisierung der Realität gibt, ist es für die Ideologiekritik entscheidend,

[...] hinter der scheinbar transzendentalen Bedeutung des Elements, das die Ideologie zusammenhält, die tautologische, performative und grundsätzlich selbstbezügliche Operation zu entdecken, innerhalb derer sich die Dinge weniger auf vorgegebene Bedeutungen als auf einen leeren Signifikanten beziehen, der nachträglich als Referenz erscheint. Dieser ideologische *point de capiton* [„Stepppunkt“ oder Knotenpunkt] oder HerrensSignifikant [hegemonialer Signifikant] ist keine zugrunde liegende Einheit, sondern nur die Differenz zwischen Elementen. (Butler 2006:64)

Die Bedeutung von kulturellen Phänomenen haftet nicht ihren Signifikanten an und wird auch nicht durch sie repräsentiert. Die Leere oder der Mangel des hegemonialen Signifikanten, in der Terminologie Lacans das *Objekt a*, ist allerdings „nichts anderes als ein weiterer HerrensSignifikant [...], es offenbart die dem HerrensSignifikanten vorausgehende Leere, kann dies aber nur tun, indem es [das *Objekt a*] wieder ausfüllt“ (Butler 2006:87).

Warum sollte man nun, jenseits dieser semiotischen Bestimmung (die offensichtlich auch das *Objekt a* beinhaltet), auf eine psychoanalytische, hoch abstrakte (und stark umstrittene) Terminologie Lacans zurückgreifen? Hier müssen wir uns die Frage stellen: Warum töten Menschen im Namen von ‚leeren‘ Signifikanten wie Nation, Ethnizität oder Sprache? Eine rein semiotische Erklärung kann diesen traumatischen Aspekt von Identität nicht erklären. Ich möchte hier eine Anekdote erzählen, die helfen kann, die Funktionsweise der oben angesprochenen Register aufzuzeigen.

Eine Bekannte aus Pune, die in Bremen studiert, erzählte mir von einem Telefongespräch mit einer anderen Studentin aus Südasien (aus Pakistan, aber das wusste meine Bekannte zu dem Zeitpunkt noch nicht). Die Stimme am anderen Ende

der Telefonleitung stellte anerkennend fest: „Dein Urdu ist ja richtig gut.“ Darauf antwortete meine Bekannte schockiert: „Aber ich spreche doch Hindi!“

Meine Bekannte erschreckte sich, weil die Sprache, die sie für ihre Staatssprache gehalten hat (von der zu einem gewissen Grad ihre Identität als Inderin abhängt), plötzlich als die Staatssprache des politischen Feindes Indiens, Pakistan, identifiziert wurde. In anderen Worten: ihre konfliktfreie, imaginäre Ganzheit geriet in Gefahr. Der Schreck kann als Einbruch des *Realen* verstanden werden, der Name rutscht über die linguistischen Strukturen, kann aber von Zeit zu Zeit durch die Kontingenz (das *Reale*) des Bezeichnungsprozesses herausgefordert werden. Jetzt kommt das erstgenannte linguistische Register (*Ausbau- und Abstandssprachen*) ins Spiel. Die Kontingenz der Namensgebung ist zwar immer gegeben, im Falle von Ausbausprachen muss allerdings ein größerer Aufwand in die Schaffung von Differenz gesetzt werden. Zum Beispiel kann gerade die genetische Nähe zwischen Deutsch und Niederländisch insbesondere für die ‚kleinere‘ Sprache einen traumatischen Aspekt beinhalten (mein flämischer Freund hat mit Empörung meinen alten DTV-Atlas der deutschen Sprache gelesen und festgestellt, dass Flämisch und Holländisch als westdeutsche Dialekte eingeordnet wurden). Das *Reale* hat jedoch auch eine befreiende Kraft. Meiner indischen Bekannten ging in diesem Moment („dein Urdu ist ja richtig gut“), so sagte sie mir später, die Willkürlichkeit dieser Sprachbegriffe auf. Von dieser Einsicht zum Hinterfragen von Äquivalenzketten zu kommen, ist eine mögliche Reaktion auf diesen *Einbruch des Realen*.²²

Letztlich gilt es zu bedenken, dass eine durch den Begriff verursachte Fixierung eines Feldes linguistischer Strukturen zur potenziellen Nutzung außerhalb der Intention der Namensgeber führt. Wenn ich hier bestimmte Begriffe wie *Bambaiya Hindi*, *Bhaigiri ki Bhasha* (*bhāṅgīrī kī bhāṣā*) etc. einführe, schreibe ich sie in einen kulturwissenschaftlichen Diskurs ein. Diese Einsicht kann nicht zu einer Aufgabe von Labels führen, sondern zu einem bewussteren Gebrauch von ‚umkämpften‘ Namen.

Für die Analyse von Filmdialogen muss ein Ausgangspunkt, also eine Art kleinster gemeinsamer Nenner, gefunden werden, von dem aus die sprachlichen

²² Daher sieht Žižek die Möglichkeit eines authentischen politischen Aktes ausschließlich im Bereich des *Realen*.

Register verglichen werden können. Ein Drehbuchautor greift schließlich auch auf eine Norm, ein imaginäres Zentrum, zurück, um auf andere Register verweisen zu können. Dieser symbolische und strukturelle Konsens beruht auf einer linguistischen Norm, die im Falle des populären Films auf einem vereinfachten Standard beruht. Der Begriff ‚Standard‘ ist jedoch trügerisch, da er suggeriert, dass ein bestimmtes Set von linguistischen Kriterien mit uniformen Wertevorstellungen verbunden sei. Diese beziehen sich meist auf eine prestigeträchtige Stellung innerhalb des Diskurses um Sprache und Identität *vis à vis* Nicht-Standard-Varietäten mit geringerem Prestige (Coupland 2007:43). Nicht-Standard-Varietäten können allerdings je nach Situation durchaus prestigeträchtig sein, man denke an die Spracheinstellung hinsichtlich Slang, zu denen Kreativität, Wortspiele usw. zählen (siehe unten). Der Begriff eines Standards soll also in dieser Arbeit nur für bestimmte wiederkehrende linguistische Formen innerhalb einer durch den Film mediierten linguistischen Imagination verstanden werden. Im deiktischen Feld des populären Kinos markiert diese Varietät einen oszillierenden Mittelpunkt, da auch sie selbst an bestimmte Imaginationen von stereotypen Charakteren und *Chronotopoi* gebunden ist. Diese Varietät nenne ich „Filmi-Hindustani“. Auf die Filmsprache und ihre spezifischen Eigenschaften komme ich im vierten Kapitel zu sprechen. Relevante strukturelle Aspekte werden im Analyseteil zusammen mit den Dialogen behandelt. Informationen zur strukturellen Seite des Bambaiya Hindi können aus linguistischen Arbeiten entnommen werden (Jagannathan 1981, Rajyashree in Acharya 1987).

2.2 Pidgin und andere Mischungen

Bambaiya Hindi wurde in linguistischen Schriften als Kontaktsprache hervorgehoben (Jagannathan 1981, Apte in Southworth/Apte 1974, Rajyashree in Acharya 1987), d.h. als eine Sprache, die sich ‚in Kontakt‘ mit anderen Sprachen gebildet hat. Voraussetzung für eine solche taxonomische Einordnung ist das Axiom einigermaßen stabiler sprachlicher Systeme (ohne die Linguistik nicht funktionieren kann), die jeweils Mischverhältnisse eingehen können.

Apte (1974) schlägt die Begriffe „Pidginized Hindi-Urdu“ und „Bombay Pidgin Hindi-Urdu“ vor, je nachdem, ob man einen Prozess oder ein Endprodukt

bezeichnen möchte. Ein Pidgin wird verstanden als eine Kontaktsprache, die aus einer Mischung einer mit höherem Status versehenen, meist kolonialen Herrensprache mit einer lokalen Sprache hervorging. Sie hat üblicherweise geringes Prestige und wird nicht als Muttersprache gesprochen (Mesthrie 2000:280). Ich möchte einige der von Apte zitierten Kriterien hier wiedergeben (die ersten drei Kriterien werden ausgelassen): [...] (4) „They are a mixture of two languages, (5) their overall structures are simpler than either the two language of which they are mixtures, [...] (7) they are not anyone's mother-tongues" (Apte 1974:35). Im Falle von Bambaiya Hindi bemerkt Apte, dass keine Herrensprache, wie es für den kolonialen Pidgin-Typus üblich wäre, als wortschatzgebende Sprache vorliegt. Aufgrund der grammatischen, lexikalischen und phonetischen Ähnlichkeiten der Ausgangssprachen Hindi und Marathi ist es für Apte nicht ausgeschlossen, auf die Bezeichnung „Pidgin“ überhaupt zu verzichten und stattdessen von einem stark von Marathi beeinflussten Hindi-Urdu zu sprechen (ebd. 36).²³

Solche Art strukturelle linguistische Analyse benutzt einen Begriffsapparat, der nicht unproblematisch auf die Vielsprachigkeit Bombays anwendbar ist. Allein schon „Muttersprache“ scheint in einer Umgebung wie Dharavi jenseits linguistischer *surveys* nicht klar abgrenzbar (anstelle von Muttersprache benutze ich für die ersterlernte sprachliche Varietät die soziolinguistische Bezeichnung „Sprache“¹). In Dharavi habe ich Haushalte kennengelernt, in denen mehr als drei Varietäten einschließlich Bambaiya Hindi gesprochen wurden. Zum Beispiel spricht der Vater eine indigene (*ādivāsī*) Kannada-Varietät, die Mutter Bambaiya Boli, der Name für den örtlichen, mit den Koli-Fischern assoziierten Dialekt des Marathi. Allerdings

²³ Ein weiteres Kriterium von Pidgin Sprachen ist, dass sie in der Regel keine Literatur besitzen. Von dem Autor Jagdamba Prasad Dixit gibt es zumindest einen Roman (Murdāghar) und einige Kurzgeschichten in den Bänden „Kaṭā huā ās'mān“ (1971) und „Śurūāt tathā anyā kahāniyā“ (1980), in denen auf ein Bambaiya-*speech genre* zurückgegriffen wird. Jagannathan erwähnt in der Abhandlung über Bambaiya Hindi (Jagannathan 1981: 412-419) auch den Autor Shailesh Matiyaani und dessen Roman „Kabūtar'khānā“ als Beispiele der literarischen Verwendung der Varietät. Leider war es mir nicht möglich, sein Werk einzusehen.

Die Thematik von Dixits „Bombay-Geschichten“ ist eine Darstellung des Lebens des Slums, insbesondere der Prostituierten, in der sozialrealistischen Tradition der *naī kahānī*. Bambaiya Hindi findet allerdings nicht in den Erzählerpassagen Verwendung, außer es handelt sich um inneren Monolog oder Bewusstseinsstrom. „Murdāghar“ besteht allerdings weitestgehend aus Dialog und Bewusstseinsstromtechnik.

geben beide vor, mit den Kindern gutes Hindi zu sprechen. Ein Freund sagte mir einmal, dass Frauen in einem nordindischen Dorf auf die Frage „Welche Sprache sprecht ihr?“ antworteten: „Gar keine, Sprache (*bhāṣā*) ist etwas für Männer, wir reden einfach nur so.“ Selbst unser Grundbegriff Sprache hat also bestimmte soziale (in diesem Fall Gender-) Zuschreibungen, die eine Identifikation mit ihr manchmal nicht möglich machen.²⁴

2.3 Bhaigiri ki Bhasha

„Mischung“ (*miśraṇ*) ist die Eigenschaft des Bambaiya Hindi, die von den meisten meiner Gesprächspartner in Dharavi hervorhoben wurde. Dagegen wird Shuddh Hindi als ein reines, aber eher langweiliges Ideal dargestellt. Ich konnte während meiner Feldforschung keinen durchweg positiv besetzten emischen Begriff für Bambaiya Hindi finden. Eine Gruppe von *bhāīs*, die mir von älteren Dharavi-Bewohnern als *ṭaporīs* vorgestellt wurden²⁵ und mit denen ich regelmäßig Gespräche führte, nannten ihre gemeinsame Sprache „Bhaigiri ki Bhasha“. Eine freie Übersetzung wäre: „Sprache der Kumpels“ oder „Sprache der Gangster“. Wir müssen *bhāīgiri* als einen großstädtischen Lebensentwurf verstehen und in Bezug zu anderen *giri*s' setzen wie *dādāgiri* und inzwischen auch *gāndhīgiri* (eine Neuschöpfung, die durch den zu besprechenden Film „Lage Raho Munna Bhai“ Popularität gewann; der hergebrachte Begriff für Gandhi-Idealismus ist *gāndhīvād*). *Giri* ist ein Nomen bildendes Suffix und verweist meistens auf eine soziale Praxis oder Arbeit. *Bhāīgiri* wäre also die soziale Praxis der *bhāī*, während *dādāgiri*, abgeleitet von *dādā*, wörtlich der große Bruder, auf das lokale System starker (im physischen wie politischen Sinne) Männer verweist (zum politischen Dadaismus²⁶ siehe Hansen [2002:101-120]). Im

²⁴ In einer Studie zu Banarsi Boli gaben Frauen an, nur die lokale *bolī* zu sprechen (Beth in Hertel/Humes1993). Der Begriff *bolī* könnte im weitesten Sinne als Sprechweise, im engeren Sinne als Mundart übersetzt werden. Damit setzt er sich von dem Begriff *bhāṣā* ab, der sowohl auf Sprache als Phänomen (die Sprache), als auch auf die verdinglichte Vorstellung „einer“ Sprache verweist. Wie mir häufig gesagt wurde: „Taporī Bhasha ist keine echte Sprache“ (*as'li bhāṣā*).

²⁵ Wenn ein zentraler Aspekt der imaginären Identität eines *ṭaporīs* auf Kleinkriminalität beruht, habe ich scheinbar die richtigen Jungs getroffen, da viele von ihnen bei einer von mir organisierten Filmvorführung in Dharavi aufgrund eines spontanen Gefängnisaufenthaltes fehlten. Jemand im Kino sagte mir, dass diese Gruppe gelegentlich „einfach so“ von der Polizei für eine Nacht eingesperrt wird, z.B. wenn ein VIP eine Tour durch Dharavi ankündigt.

²⁶ Die Doppeldeutigkeit ist beabsichtigt.

Gegensatz zu *dādāgiri* impliziert *bhāīgiri* eine gewisse Gleichheit und Kleingruppen-solidarität.

In Bezug auf Film spricht man in erster Linie von Tapani Hindi, das aber klar negative Konnotationen hat und in etwa „Gaunersprache“ (eines „billigen“ Kleinkriminellen) bedeutet. Entscheidend ist, dass Bumbaiya Hindi als Argot am stärksten die linguistische Imagination sowohl der Cineasten als auch der Öffentlichkeit traf und sich bis heute als das öffentliche Bild der Varietät durchsetzte. So muss es nicht verwundern, dass es kaum positive Identifikationen der Sprecher mit dieser Varietät gibt.

Wichtig ist darauf hinzuweisen, dass ich von zwei Begriffen Bumbaiya Hindis ausgehe. Damit mache ich eine künstliche Trennung der sprachlichen Formen zu den symbolischen Prozessen von Namensgebung und Identität auf (siehe oben). Ich verstehe Bumbaiya Hindi als Namen für bestimmte sprachliche Strukturen, aber auch als treibenden Signifikanten der *symbolischen Ordnung*. Als ein solcher Signifikant ist Bumbaiya am wenigsten derogativ und örtlich gebunden. Er wird unter anderem als Variante des Namens für Bombay Hindi in Wikipedia geführt.²⁷ Bombay Hindi, Bombay ki Hindi oder Bumbaiya Hindi stehen für eine indische Außensicht auf die Straßensprache Bombays und eignen sich damit als weitestgehend wertneutrale Begriffe, die in Bombay selbst praktisch unbekannt sind. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch sowohl in meiner Wahl des Begriffes ‚Bumbaiya Hindi‘ als auch in der gewählten Schreibweise eine parteiische Stellungnahme. Die Benutzung von Bumbaiya anstelle von Mumbaiya (siehe unten das Gespräch mit Sanjay Chel) geht auf meine Bevorzugung des Namens Bombay gegenüber Mumbai hervor. Der Verzicht auf den Buchstaben „o“ kann bereits als eine Stellungnahme zu einer bestimmten Imagination von Bombay verstanden werden (als eine Klassen- und religiöse Markierung), wie mich ein Freund aus Pune im Gespräch hinsichtlich der Namensdebatte (Mumbai-Bombay) einmal fragte: „Redest du vom ‚Mumbai‘ der Marathas, ‚Bombay‘ der Parsis oder dem ‚Bambe‘ der Arbeiter und Muslime?“²⁸

Ich werde dennoch, unter den erwähnten Vorbehalten, von Bumbaiya Hindi

²⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Bombay_Hindi.

²⁸ Viele meiner Informanten (insbesondere aus der Marxistisch-Kommunistischen Partei) sahen allerdings den Namen ‚Mumbai‘ als inklusiv und verwiesen auf seinen positiven Gebrauch unter Marathi-sprechenden Muslimen (siehe unten die Besprechung der Samyukta Maharashtra Samiti).

(oder schlicht Bambaiya) sprechen, wenn es um eine analytische Bezeichnung für die Varietät geht und von Bhaigiri ki Bhasha, wenn es sich um eine emische Sichtweise meiner Informanten-Gruppe handelt. Mit Taporī Bhasha (oder Taporī Hindi) beziehe ich mich auf eine im besonderen Maße von der filmischen Imagination dominierte Varietät.

2.4 Taporī Hindi

In einem komplexen wechselseitigen Prozess zwischen Filmindustrie und Öffentlichkeit²⁹ hat sich ein relativ fixiertes linguistisches und kulturelles Profil von Taporī Bhasha herausgebildet. Bakhtin folgend könnte hier von einem *speech genre* gesprochen werden, d.h. formal fixierte Formen der Rede, denen jeweils eine bestimmte Imagination anhaftet (eine detaillierte Besprechung dieses Konzepts findet sich in Kapitel 5). Über weite Teile des Subkontinents wird Taporī Bhasha vor allem in der Form von phatischer Kommunikation benutzt, also einer Funktion der Rede, die in erster Linie der Pflege sozialer Beziehungen dient.³⁰ Dies trifft vor allem auf junge Leute zu, die auf der Straße, dem College-Campus oder in Internet-Chatrooms *taporistyle* sprechen und schreiben.

Der Skript- und Dialogschreiber Sanjay Chel sagte mir auf meine Frage nach Bambaiya Hindi:

According to me this Mumbaii Hindi is the language of the street smart people, it is not pure Hindi, not pure Urdu, not pure English, it is a mixture of all these languages, but more than languages it is this attitude, like an Afro-American guy he has an attitude like the rhythm in his body, the way he speaks, so Mumbaiiyya is an attitude, it is an attitude of a person with a lot of flamboyance, a lot

²⁹ Diese Wechselbeziehung zeigt sich, wie es anschaulich von Suketu Mehta (2004:203) beschrieben ist, wenn Gangster die Dialoge von Gangsterfilmen nachsprechen.

³⁰ Malinowski (in Maybind 1994:10) spricht im Zusammenhang seiner Forschungen auf den Trobriand Inseln von primitiver Sprache „als das notwendige Mittel der Gemeinsamkeit; sie ist das eine, unerlässliche Werkzeug zur Schaffung der augenblicklichen Bindungen, ohne die kein einheitliches soziales Handeln möglich ist.“ Diese Funktion der Sprache, die sich insbesondere in sozialen Floskeln zeigt, hierzulande z.B. Gespräche über das Wetter, wird als „phatische Kommunikation“ bezeichnet.

of openness, a lot of, you know, “come what may, I’ll be happy”.
The guy on the street, the Bombay guy, has a complete fighter kind
of attitude.

Das ist eine Einstellung, die mir häufig in Gesprächen in Bombay begegnete und sie entspricht ziemlich genau dem Bild, das sich um den *taporī*-Charakter aufgebaut hat. Als Dialogschreiber ist jemand wie Sanjay Chel natürlich eine sehr laute Stimme, über seine Filmdialoge entscheidet er mehr als andere, was Taporī Hindi ist.

2.5 Taporī Bhasha als performativer Stil

Häufig antwortete man mir auf die Frage „Was ist Taporī Bhasha?“ mit einem performativen Sprechakt, den ich im Vorwort schon einmal angeführt habe. Der Kragen wird aufgeschlagen, der Kopf gestreckt, der Mund lässig verzogen, als würden die Worte herausgekau. Meistens kommt dann ein Marker für Taporī Hindi, etwa: „paṅgā legā apun ke sāth“ („Willst du mich verarschen?“). Danach wurde mir häufig auf Standard Hindi-Urdu erklärt: „yah bol’ne kā ek ṣṭāil hai“. Stil ist ein Begriff, der viele der oben angesprochenen linguistischen und performativen Aspekte vereint, da er im weitesten Sinne ein kommunikativer Metabegriff ist. Auf sprachlicher Ebene beinhaltet er Register, d.h. Gesprächsstrategien, die mit bestimmten Intentionen und Ideologien verknüpft sind (z.B. die oben erwähnte phatische Kommunikation der College Studenten, die Parodie Shuddh Hindis in Filmen wie „Lage Raho Munna Bhai“). Stil ist nicht nur ein flexibler analytischer Begriff, er fällt auch mit der Wahrnehmung vieler Bewohner Bombays zusammen.

2.6 Restrangierter Code

Wer nicht in der Lage ist, die Hochsprachen seines Landes zu beherrschen, dem erwachsen daraus erhebliche soziale und ökonomische Nachteile. In Bernsteins Worten: “class regulated codes position subjects with respect to dominating and dominated forms of communication *and to the relationship between them*” (Bernstein 1981:327). Diese Frage wird noch wichtig bei der Analyse eines Films wie „Lage

Raho Munna Bhai“, bei dem Tapani Hindi durch die Blume gesprochen wird und damit das Bild eines linguistisch zahmen Anderen der eigenen hochklassigen/-kastigen Ideologie entgegenstellt wird. Elitäre College-Studenten können neben Englisch, Standard Hindi, Französisch usw. auch noch den Straßenslang imitieren (so wie er in Filmen vorkommt). Andersherum erfolgt es allerdings nicht. Ein Bettler auf der Straße hat meist auch die Wahl zwischen verschiedenen Registern, z.B. seiner Sprache¹, der Marktsprache, dem Slang, der dominierenden Sprache im *basti* (z.B. ein Bihari als Sprache¹ Sprechender im Koli-Quartier Dharavis). Auf einen gehobenen institutionell geförderten Sprachstandard wird er wahrscheinlich nicht zurückgreifen können.

2.7 Sprache und Identität

On the battle-field after their victory over the people of Ephraim, the Gileads applied a language-identity test to sort out friends and foe: All of the soldiers were asked to pronounce the word shibboleth, those who pronounced the first consonant as [ʃ] were friends, those who pronounced it [s] were enemies and therefore killed at once. (Tabouret-Kellner in Coulmas 1997:317; im Bezug auf Richter: XII.6).

Hier entscheidet ein Phonem über Leben und Tod. Es geht bei sprachlich indexierter Identität (z.B. durch phonetische Markierungen) und anderen Artikulationsformen kultureller Identität (z.B. die Korrespondenz zwischen bestimmten Eigennamen und religiöser Zugehörigkeit) nicht immer so extrem zu. Oft sind es komplexe Zusammenhänge zwischen kulturellen und sprachlichen Selbst- und Fremdzuschreibungen, die in alltäglichen sozialen Situationen eine große Anzahl differenter Positionen ermöglichen. Zum Beispiel vertrat einer meiner Informanten die Ansicht, dass Marathi eine Sprache sei, die sich in besonderem Maße für militärische Operationen eigne. Diese Einstellung hat einen direkten Bezug zu einer populären Geschichtsschreibung, die auf einer Maratha-Identität um den Mythos des Königs Shivaji als ‚letzten großen Kämpfer gegen muslimische Invasoren‘ aufbaut. Ob jemand sich in

einer Gesprächssituation zu dieser Narration bekennt oder zu einer von vielen anderen (z.B.: „Ich spreche die ungrammatische, kreative Sprache der Großstadt, die keine ethnisch-religiöse Zugehörigkeit kennt, deren einziges und wesentliches Merkmal Geschwindigkeit ist“ etc.), hängt von einem komplexen Zusammenspiel vieler Faktoren ab.

Ein Fixpunkt der politisch-linguistischen Identität der Bewohner Dharavis stellt die Sprachbewegung des Samyukta Maharashtra Samiti (SMS) der 1950er Jahre dar. Hansen (2001:41-49) beschreibt, wie eine lose Koalition rechter Intellektueller³¹ und kommunistischer Verbände vorgab, die Interessen der Marathi-sprechenden Mehrheit gegen die Gujarati, Marwari und Englisch sprechenden privilegierten Gruppen der Setji, Bania und Parsis zu verteidigen. Zentrales Argument der Bewegung war die Annahme, dass ein Anschluss Bombays an das Hinterland zu einem wirtschaftlichen Aufstieg der vernachlässigten ‚heimischen‘ Marathas führen würde. Als Nehru 1956 verkündete, dass Bombay ein „Union Territory“ werden sollte, kam es zu einem blutigen Aufstand („The battle for Bombay“), der bis heute eine zentrale Position in der symbolischen Politik Bombays bezieht. Im Jahr 1960 wurde Bombay dem auf linguistischer Grundlage gebildeten Bundesstaat Maharashtra angeschlossen. Hansen fasst zusammen:

The most important effect of the SMS was that with the vigorous campaigns of the 1950s, the vernacular press and Marathi-speaking intellectuals had rallied around a single narrative of the emergence of a Marathi-speaking people, unique in their courage and independence, not to be subdued by Muslim invaders, and, indeed the first real Indian nationalists. (Hansen 2001:43)

Die Bewegung hat eine narrative Kontinuität zur von der Shiv-Sena propagierten Umbenennung der Stadt im November 1995 von Bombay in Mumbai, als ein neues in erster Linie ethnisch-religiös orientiertes Label, das für Marathi = Hindus und eine neue Zentralität des Tempels der Göttin Mumbadevi steht. Bal Thakeray, der ehemalige Führer der Shiv-Sena, verdankte einen Großteil seines politischen Erfolgs

³¹ K.S. Thakeray, der Vater Bal Thakerays, gehörte zu den Gründungsfiguren dieser Bewegung.

seiner rhetorischen Fähigkeit, spontane Wortspiele zu machen, die er zuvor als Herausgeber einer satirischen Zeitung, „Mārmik“, erprobte: „[...] the sustained success of the Shiv Sena was, and remains [2001], the attractiveness of its violent, masculine postures and its use of ordinary street language (Bombaya boli) at public events and rallies to thousands of young men in Bombay and other places in Maharashtra (Hansen 2001:49-50).

Mit „Bombaya Boli“ ist hier die örtliche Varietät des Marathi gemeint (das ich oben als Mumbai Boli bezeichnet habe). Die Thakeray zugeschriebenen rhetorischen Qualitäten überschneiden sich mit den Spracheinstellungen Bambaiya Hindis, nur gelang es Thakeray, diese Attribute für eine übergreifende Maratha/Marathi-Identität zu instrumentalisieren. Da sich Bambaiya Hindi außerhalb ethnischer und religiöser Taxonomien befindet und sein sprach-symbolisches Prestige eher gering ist, eignet es sich dafür um so mehr für den populären Film, der einen relativ undifferenzierten idealen Rezipienten benötigt.

2.8 Fazit

Hindi als hegemonialer Signifikant einer sprachlichen Varietät hat den Aspekt, besonders ‚leer‘ zu sein und somit den meisten Raum für identitätspolitische Äquivalenzketten zu bieten. Der Verdinglichung eines linguistischen Kontinuums durch Namensgebungsprozesse kann insbesondere dann ideologischer Charakter zugesprochen werden, wenn er auf einer problematischen Ontologie beruht, bspw. jener einer imaginären Gemeinschaft, wie es Benedict Anderson für die Nation formuliert:

„It [die Nation] is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion. (Anderson 1991: 6)

In Andersons Konzept ist bereits die Vorstellung einer nicht imaginären, auf alltäglicher Interaktion beruhenden Form der Gruppenidentität enthalten. Das

soziolinguistische Konzept der *speech community*, ein sozial-interaktiver Ansatz, der vor allem von Gumperz vertreten wird, entspricht dieser Vorstellung:

A social group which may be either monolingual or multilingual, held together by frequency of social interaction patterns and set off from the surrounding areas by weaknesses in the lines of communication. Linguistic communities may consist of small groups bound together by face-to-face contact or may cover large regions, depending on the level of abstraction we wish to achieve.³²
(Gumperz 1962:31)

Das erste der beiden Konzepte ist offensichtlich emisch orientiert – es wird nach den Namen gesucht, die ein symbolisches Feld markieren, und das zweite ist etisch orientiert – es konstruiert eine von den Betreffenden so nicht zwingend wahrgenommene kommunikative Gemeinschaft, die ethnische und religiös assoziierte (Sprach-)Identitäten transzendiert.

Simon Beth (Beth 1993) beschreibt, wie in dem linguistischen *survey* von 1981 über eine Zusammenfassung von ehemals als selbständige Sprachen aufgezählten Varietäten wie Bhojpuri und Magadhi als Dialekte die Zahl der Hindi-Sprecher stark angestiegen ist. Auch gibt es seit den 1960er Jahren einen stetigen Anstieg der Anzahl von Menschen, die sich als Urdu-Muttersprachler haben klassifizieren lassen, was auf eine stärkere religiöse Assoziation der Sprachbezeichnungen Hindi-Hindu/Urdu-Muslim hindeutet. Die Identifikation in diesem *survey* gibt keinen Aufschluss über eine Gruppenidentität, die auf das oft als dialektale Varietät Bhojpuris geführte Banarsi Boli zurückgeht.

Although most Banarsis have Banarsi Boli either as their first language or alternate language, few Banarsis, Hindu or Muslim, female or male, give „language“ status to Banarsi Boli. Almost no one associates himself or herself with „Bhojpuri“. This denial is

³² Gumperz ging es vor allem darum, die vorherigen Definitionen von *speech community* zu ersetzen, die Sprache als das entscheidende Kriterium einer Sprachgemeinschaft behaupten.

interesting, because it is of language label and language status, not of that individual's actual use or association with use.

(ebd. 250, Markierung von M.K.)

Können wir uns also auf eine kommunikative Alltagspraxis der Banarsi Boli-Sprecher beziehen, um von dieser Position aus Sprachideologie zu kritisieren? Dazu möchte ich hier eine Konversation wiedergeben, die Simon Berth mit einem für seine sprachliche Virtuosität bekannten brahmanischen Astrologen in Varanasi führte. Dieses Gespräch vor einer kleinen Gruppe von Zuhörern wurde aufgezeichnet und von Berth ins Englische übersetzt:

„Banarsi Boli, what is that? Isn't it the speech (bhasha) of Banaras?“

„The bhasha of Kashi is Hindi.“

Giggles in the room. I'm nonplused. His son is my field worker, so he knows quite well what I'm talking about.

“But isn't there another bhasha people use around here?“

Long pause, then: „Do you mean Bhojpuri?“

„Yes, exactly, the Banaras style of Bhojpuri.“ And in Banarsi Boli he says: „Bhojpuri is the language of Bihar. Here we don't speak Bhojpuri. We don't even understand it.“ Everybody laughs and then we all have tea. (ebd. 248)

Die Zuhörer demonstrieren mit ihrem Lachen zum einen die Kenntnis, dass Banarsi Boli der Name für die im Alltag verwendete Varietät ist und zum anderen, dass bestimmte (Prestige, Identität) Gründe es verhindern, sich zu dieser Varietät zu bekennen. Das Lachen parodiert hier die auf Status und Prestige ausgerichtete Leugnung einer interaktiven Gemeinschaft (nicht einer ‚Sprachgemeinschaft‘). Hier gilt es im Kapitel zur filmischen Parodie *Shuddh Hindis* anzuschließen, die sich ebenfalls auf den funktionalen Charakter der Sprache bezieht (siehe 5.3).

Für *Bambaiya Hindi* ergibt sich ebenso das Bild einer Kontaktsprache, die durchaus im zweiten (Gumperzschen) Sinne dazu beiträgt, eine Sprachgemeinschaft

zu konstituieren (sie besteht in alltäglicher Interaktion), jedoch nicht im ersten Sinne einer imaginären Gemeinschaft. Die Trennung scheint mir stärker als in der von Berth wiedergegebenen Unterhaltung. Trotz (oder gerade wegen) ihrer Eigenschaft als Kontaktsprache – es ist zu beachten, dass Bambaiya auch Bazari Hindi genannt wird und sich damit von vornherein als ‚Muttersprache‘ (Domäne des Hauses) disqualifiziert – konnte ich nirgendwo eine übergreifende linguistische Identität (z.B. eine Klassenidentität der Arbeiterschaft Bombays) bemerken. Bhaigiri ki Bhasha als Eigenbezeichnung schränkt die Solidarität vielmehr auf die Gruppe der *bhātī-s* ein und korrespondiert mit den Domänen des *ṭap'rī*, der *kaṭṭā* und der Straße.

Tapori Bhasha ist sicherlich der verbreitetste Signifikant unter allen vorgestellten emischen Begriffen und Taxonomien. Kehren wir zum Ausgangszitat von Hafizji zurück: „Picture mẽ full ṭaporī nahī ḍāl sak'te kyōki un'ko sirf ṭaporī ko show nahī kar'nā, common man dekhēge sāre log dekhēge“ (... [Die Dialogschreiber] können im Film nicht nur Tapori-Sprache [keine ‚volle‘ Tapori-Sprache] benutzen. Es kommen ja auch nicht nur Taporis ins Kino). Mit „full Tapori“ bezeichnet Hafizji die gesprochene Kontaktsprache Dharavis (und vieler anderer Gebiete Bombays), die ich hier Bambaiya nenne und die von der linguistischen Struktur gesehen als Pidgin bezeichnet werden kann. Der Film wird von einer breiten Öffentlichkeit gesehen, deshalb kann man kein „full Tapori“ anbieten. In den folgenden beiden Kapiteln geht es um die Frage nach der Verwendung von Sprache im Film. In unserem Fall muss nach dem Unterschied zwischen ‚full Tapori‘ und der filmischen Variante der Tapori-Sprache gefragt werden.

3. Was ist Sprache im Film?

Für Chaplin war ein redender Vagabund so völlig undenkbar, dass er sowohl in *City Lights* wie auch in *Modern Times* den konventionellen Dialog verspottete. (Kracauer 1964:147)

Toto, I've got a feeling we're not in Kansas anymore.
(*The Wizard of Oz*)

Für Adorno war Film in seiner unmittelbaren Pseudo-Realitätsschau ein Medium, das völlig ausgerichtet auf die Warenform der herrschenden Klasse dazu diente, die ökonomisch und ästhetisch unterdrückten Klassen dumm zu halten (Wayne 2005:34-40). Der einzige Ausweg, einen Funken nicht-intentionale Realität zu erblicken, wäre es, mit verbundenen Augen und freien Armen durch unbekanntes Terrain zu steigen, dabei die Kamera mehr oder weniger wild herumzudrehen (ebd. 39). Eine solche totale Ablehnung sowohl der visuellen als auch der auditiven Ästhetik des Kinos ist ein Extremfall. Allerdings war die Einführung des Tonfilms vielen frühen Kritikern und Filmemachern ein Dorn im Auge, zu sehr schien er das gefeierte Primat des Visuellen zu unterwandern und sich zum Träger aller wichtigen Aussagen zu machen. Arnheim sagt dazu im Aufsatz „Der tönende Film“ (1928; Arnheim 1977): „Der Ton [...] gibt jeder Szene so viel Schwere, belastet sie mit Naturechtheit, daß sie bei dem über alles Inhaltliche hinweg eilenden Formentanz nicht mehr mithalten kann. [...] Gerade einmal als Ersatz für das Theater könne der Tonfilm noch dienen, „als verbessertes Opernglas“ (Arnheim 1977:60-61). Für den Expressionisten Arnheim war die Abstraktheit des Kunst-Films und damit der eben erst errungene Status als Kunst in Gefahr. Von Sprache mit ihrer diskursiven Bedeutungsdichte schien die größte Bedrohung für die visuelle Ästhetik auszugehen. Als kurzen Übergang gab es daher den sprachlosen Tonfilm, der zwar Geräusche und Musik hatte, aber auf die Sprache verzichtete (Metz 1972:78). Auf der anderen Seite des alten Antagonismus zwischen Konstruktivisten (Expressionisten) und Realisten bedeutete die Sprache eine Gefahr für die Indexikalität, den Realitätsabdruck des photographischen Bildes. Es war das erklärte ästhetische Projekt, ein Gleichgewicht zwischen Bild und Ton herzustellen (Kracauer 1964:151).

Seit den 70er Jahren spielte im Zuge der strukturalistischen Analysen Sprache im Film weniger eine Rolle als der Film als Sprache. Metz, der mit seiner Semiologie des Films die Grundlagen für die strukturalistische Filmanalyse lieferte, unterschied im Hinblick auf die früheren Kritiker des Tonfilms zwischen der falschen Auffassung von Film als Sprache (*langue* – der Stummfilm begriff sich als reine Filmsprache) zu Sprachen im Film (*langage*) (1972:75-76). Daraus resultierte ein Konflikt. Das Wort im Tonfilm ist, so Metz, „[...] immer Wortführer. Es ist niemals ganz *im* Film, sondern

immer etwas *vor ihm*“ (ebd. 81, kursiv im Original). Die Versöhnung zwischen *langue* und *langage* war nur möglich über ein Kino, das sich selbst als „anpassungsfähige Sprache“ (*langage*) begriff, niemals im Voraus fixiert, selbstsicher genug, um darauf zu verzichten, vor seinen eigenen Toren eine bissige Wache aufzustellen, reich genug, als dass es den anderen bereichern könnte“ (ebd. 83). Die Unterscheidung zwischen *langage* und *langue* nimmt der Sprachmetapher einige ihrer Kanten. Dennoch ist es schwierig, von Film als anpassungsfähiger Sprache (*langage*) zu sprechen. Dass die Techniken der *Mise en Scène* und der Montage zusammen keine Sprache im engeren Sinne bilden, sondern höchstens eine Art sekundäres Symbolsystem, sollte klar sein. Ein Bild erschöpft seine Bedeutung nicht in der Nennung oder Beschreibung seiner Einzelteile. Einen Tisch zu filmen kann zwar paradigmatisch (‘es ist kein Schrank’) und syntagmatisch (‘neben dem Bett’) mit Hilfe von Codes aufgeschlüsselt werden, dennoch wird man sich nie so sicher sein, was er jetzt zu sagen hat: z.B. „der Tisch ist alt und sieht neben dem neuen Bett nicht so gut aus“, oder „wenn man den Tisch sieht, fühlt man sich im Bett nicht mehr wohl“ etc.

Es gibt verschiedene Verwendungsweisen von Sprache im Film. So unterscheiden sich Dialoge zwischen Charakteren (synchrone Stimmen) von inneren Monologen (asynchrone Stimmen), von Erzählerkommentaren oder etwa einem sprachlichen Klangteppich, den wir u.a. von westlichen Filmen mit orientalen Bazars kennen (z.B. „James Bond Octopussi“), in denen nur fremdes Sprachgeräusch zu hören ist, quasi seiner Redebedeutung enthoben und ausschließlich auf die Bedeutung für das Bild ausgerichtet. Die folgenden Kapitel beschäftigen sich aber mit Dialogen, genauer, mit der linguistischen Imagination, die den verschiedenen in den Dialogen vorkommenden sprachlichen Registern (oder *speech genres*) zugeschrieben wird. Es geht hier, um auf das einleitende Zitat Kraucauers Rückgriff zu nehmen, nicht um stumme, sondern redende Vagabunden, den *ṭaporī*, und die linguistische Imagination, die um sie herum gebildet wurde und von der sie selbst durchdrungen sind.

Was unterscheidet nun einen Filmdialog von einem Theaterdialog, einem Dialog im Roman, einem Gespräch mit dem Nachbarn oder einer Pressekonferenz des Präsidenten der Vereinigten Staaten? Das letzte Beispiel ist eine stark formalisierte Sprechsituation, die eine Grenze des Alltagsverständnisses von Dialog bildet (wohlgemerkt nicht dem bakhtinischen Verständnis interner Dialogisierung, auf das

ich später noch eingehen werde). Sprache im Film hat einige grundsätzliche Eigenschaften, die sie vom alltäglichen Diskurs mehr als von anderen mediengebundenen Diskursen, z.B. Radio, Theater und Roman, abgrenzt. Kracauer unterscheidet drei Kriterien für Sprache im Film: 1. reduzierte Bedeutung der Sprache (im Vergleich zum dramatischen Diskurs), 2. unterminierte Sprache³³ und 3. Verschiebung des Akzents vom Inhalt der Sprache auf ihre stoffliche Qualität (Kracauer 1964:153-56). Man merkt schon an den genannten Aspekten das Motto der kracauischen Filmtheorie, nämlich die Errettung (*redemption*) der äußeren Wirklichkeit. Es sind also moralisch-ästhetische Kategorien oder in anderen Worten: Soll-Zustände. Gerade die Enge des ästhetischen Projektes Kracauers schafft Kriterien, die in einem fruchtbaren Gegensatz zur Verwendung von Sprache stehen, mit der wir es im populären indischen Film zu tun haben.

Kracauer beschwört die Kritikermeinung, „dass das Medium eine Art von Sprache braucht, die aus dem Fluss bildlicher Mitteilungen hervorwächst, nicht eine, die den Kurs zu bestimmen sucht“ (ebd. 152). Hinsichtlich des indischen populären Filmes mit seiner Theater-Herkunft lässt sich hier ein starker Gegensatz feststellen. Die Sprache des Theaters scheint weit mehr der indischen Filmsprache zu entsprechen. Stellen Sie sich eine Alltagsszene vor und danach dieselbe Szene im Theater: Ein Junge fragt ein Mädchen: „Willst du einen Kaffee trinken?“ Dann würde man nicht die Antwort: „Äähm, naja, nen Kaffee, ich...ich denke das könnte man schon machen“ erwarten, sondern eher: „Warum warst du um fünf nicht an den Landungsbrücken?“ Javed Akhtar, der Altmeister des Dialogschreibens, gibt auf Munna Kabirs Frage, was einen guten Filmdialog ausmache, ein Beispiel aus dem Film „Anaari“ (Hrishikesh Mukherjee 1959):

There is a beautiful line I heard in a film written by Mr Inder Raj Anand. There's a poor man played by Raj Kapoor, who finds a wallet full of bank notes, and returns it to its owner. The rich man was played by Motilal. When he gets his wallet back, Motilal invites Raj Kapoor to attend a huge party full of rich people. [...] At the

33 Unterminierte Sprache destabilisiert gewissermaßen das Verhältnis zwischen den sprachlichen Äußerungen und dem Filmgeschehen und rückt so die Aufmerksamkeit auf das visuelle Geschehen.

party, this poor man gets very intimidated and says, 'Who are these people?' and his host answers, 'Don't be intimidated by them ... ye log haĩ jinhẽ tumhārī tarah sarakõ pe noṭõ se bhare baṭuve mile the, lekin unhõne vāpas nahĩ kiye. (Kabir 1999:33; Diakritika M.K.)

Bedeutungen werden verdichtet, Syntax und Lexik geglättet, sprachlichen Registern wird ein stereotyper Charakter verliehen, phatische Kommunikation wird herausgestrichen (Elam 2008:164-165). Für die Filme, mit denen ich mich befasst hatte, passt diese Beschreibung der linguistischen Eigenarten des dramatischen Diskurses gut. Der populäre indische Film spricht ja eine möglichst große Zahl von nicht Hindi-Urdu als Sprache¹ sprechende Südasiaten an. Auch der Vorläufer, das Parsitheater, sprach eine multilinguale Gesellschaft an und verwendete daher ein vereinfachtes Urdu-Hindi (Hindustani) als gemeinsamen Nenner (siehe nächstes Kapitel). Die *punch lines*, also die auf nachhaltigen Eindruck geschriebenen und im Text sorgfältig verteilten Dialoge aus Filmen wie „Sholay“ (*kit'ne ād'mī the*), „Rangeela“ (*zindagī mẽ settled ho jānā māṅ'tā hai*) oder „Deewar“ (*mere pās mā hai*) sind konversationelles Allgemeingut. Auf der anderen Seite haben die immer wiederkehrenden, oft steifen Phrasen des populären Films (*yah sādī nahĩ ho sak'tī*) in der Umgangssprache zu Wendungen wie „filmī ḍāy'lāg mat māro“ (Du redest wie im Film!) geführt. Seit der Einführung von Multiplexkinos mit kleineren Kinohallen und (teils absurd) höheren Preisen gibt es eine Reihe von Nischenfilmen, die sich weit stärker an gesprochenen regionalen und sozialen Varietäten orientieren, also ein stärker mimetisches Verhältnis zu der Alltagsverwendung dieser sprachlichen Varietäten haben.³⁴ Dazu zählen vor allem Filme von den jungen Regisseuren Anurag Kashyap („Dev D“ – Delhi-Panjabi-Hindi), Vishal Bharadwaj („Omkaara“ – Bhojpuri-Hindi), Madhur Bhandarkar („Chandni Bar“ – Bambaiya Hindi), Dibakar Banerjee („LSD“ – Delhi-Hindi), aber auch von dem Altmeister der indischen Gangsterfilme Ram Gopal Varma („Satya“ – Bambaiya Hindi). Ein Kino für ‚ganz‘ Indien, Filme wie „Mother India“ oder „Awaara“, die in Dörfern und Städten gleichermaßen quer durch die gesellschaftlichen Schichten rezipiert wurden, gibt es kaum noch. Die krasse wirtschaftliche, bildungsbedingte und daraus resultierende linguistische Trennwand in

³⁴ Zu Multiplex siehe Gabriel 2010: xv-xvi.

der indischen Gesellschaft zeigte sich vor kurzem einmal wieder bei der Veröffentlichung des als Mainstream-Hit erwarteten Films „Kites“ (2010) mit Hrithik Roshan, gegen dessen Titulierung als „Hindi-Film“ in Bihar, einem der ärmsten indischen Bundesstaaten, von Kinobetreibern geklagt wurde. Die Sprachen des Films waren zu großen Teil Englisch und Spanisch, was die dortigen Kinogänger verstört zurückließ. Das neue Multiplexkino sorgt zwar für die Produktion von Nischenfilmen, an Filmen wie „Kites“ und vielen anderen Mainstream-Produktionen lässt sich aber demonstrieren, dass die Theorie von *single screen* = Massenunterhaltung oder Volksfilm und Multiplexkino = kleine Bühne (Nischenfilm) nicht immer haltbar ist. Zu beachten sind auch die *subalternen* Rezipientengruppen, z.B. von B-Filmen wie in Dharavi (siehe 1.; siehe auch 5.5). Der neue Trend im Multiplexkino hat sicher weit mehr Ähnlichkeit mit Kracaurs Reduzierung der Bedeutung, auch wenn die Bezeichnung etwas verfehlt ist, da Bedeutungen nicht zwingend reduziert werden, sondern die Sprache sich der Alltagssprache annähert³⁵ und sie damit mehr aus dem „Fluss der Realität“ (Kracauer) erscheint.

Diese partikulären, fixierten sprachlichen Bilder benötigen für das Funktionieren einer linguistischen Imagination³⁶ einen deiktischen Ausgangspunkt, den ich als Filmi-Hindustani bezeichnen möchte. Das folgende Kapitel geht auf die Namensproblematik hinsichtlich der Sprache des populären indischen Films ein und legt dar, warum ich mich für diesen Namen gegen eine Bezeichnung der Filme als Hindi- oder Urdu-Filme ausspreche.

³⁵ Das entspricht auch der Definition von Kracauer.

³⁶ In diesem Fall ist mit Imagination ein System von Sprachbildern gemeint, die untereinander kontrastiert werden können.

4. Was ist die Sprache des populären indischen Kinos?³⁷

„Wir haben keine Hindi-Filme, das sind in Wirklichkeit alles Urdu-Filme“, sagte mir der Sohn eines Ladenbesitzers in Mannheim, bei dem ich gewöhnlich meine Hindi-Filme kaufte. Waren die Filme, die ich kaufte, vielleicht doch keine Hindi-, sondern Urdu-Filme? Oder lag es daran, dass der Ladenbesitzer von der pakistanischen Seite des Panjab kam und ich deshalb im anderen Laden, dessen Besitzer aus Amritsar kam, nicht berichtigt wurde, wenn ich Hindi-Filme haben wollte? Es gibt unter liberalen indischen Kinogängern die geläufige Meinung, dass in den sogenannten Hindi-Filmen eigentlich Hindustani gesprochen wird, das als eine dem Urdu nähere umgangssprachliche Form der indischen Nationalsprache Hindi gilt.³⁸ Welches ist nun die Sprache des Hindi-Films: Hindustani, Urdu oder etwa doch Hindi?

Mit der Einführung des Tonfilms kam auch die Frage nach der Sprache auf. Im europäischen Kino war diese schnell beantwortet. Es gab jeweils eine Standard-Nationalsprache, die von so gut wie allen verstanden wurde. Die vielsprachige Situation in Indien machte eine solche Herdersche Identifikation der Nation mit einer Sprache nicht möglich. Die Hauptproduktionsstätte indischer Filme lag in Bombay, viele Produzenten waren Marathen, eines der wichtigsten Filmstudios befand sich in Pune. Der Pionier des indischen Films, Babasaheb Phalke, der mit seinen mythologischen Film „Raja Harishchandra“ (1913) dem indischen Kino auf die Beine geholfen hatte, war ebenfalls Marathisprecher. Der erste Talkie (Tonfilm) „Alam Ara“

³⁷ Da der Diskurs um Hindi-Urdu eng mit der Frage nach der Schrift verknüpft ist, lohnt sich ein Blick auf die Verwendung von Schrift in Film und Drehbuch. Man könnte zuerst einmal zwischen externer (Titel, Abspann, Untertitel usw.) und interner Schrift (Ladenschilder, Reklametafel) im Film unterscheiden. Der Titel erscheint zumeist erst in lateinischer Schrift, dann in Devanagari und zuletzt in Nastaliq. Die Titel werden oft als paradigmatisches Beispiel für die Sprachtoleranz der Filmindustrie angeführt. Wie sieht es mit den Drehbüchern aus? Der ad-hoc-Charakter der Entstehung von Drehbüchern, meistens während der Aufnahmen, ist bezeichnend für das Verhältnis der Industrie zum Drehbuch. Die paar Drehbücher, derer ich während meiner Recherche im *National Film Archives of India* habhaft werden konnte, stammten allesamt aus der Zeit der Institutsgründung (1960) oder davor und waren (anachronistisch gesagt) in SMS-Schreibweise abgetippt worden. Es handelte sich nicht um drehtaugliche Skripts (d.h. ohne visuelle Vorgaben wie *medium shot* etc.). Ich bekam den Eindruck, dass sie ausschließlich zur Vorlage in der Zensurbehörde bestimmt waren (einige hatten sogar Zensurvermerke) und von Schreibern, die sich den Film anschauten, abgetippt wurden. Die paar vor kurzem veröffentlichten Dialogbücher („Lage Raho Munna Bhai“, „3 Idiots“, „Mughal-e-Azam“, „Awaara“) liegen in unterschiedlichen Formaten, darunter lateinische SMS-Schreibweise, Devnagari, Nastaliq und englische Übersetzung, vor und richten sich mit ihrem Preis (im Falle der im Om-Verlag erschienenen Bücher: um 500 Rs) und den längeren englischen Rahmentexten als Enthusiasten-Paraphernalien an mittelständische Filmfans.

³⁸ Zur Genese des Begriffes Hindustani und seiner Affiliation zu Urdu siehe Rai (2001).

(1931) war jedoch auf Hindi/Hindustani/Urdu und seither ist es die Sprache des größten Teils der in Bombay produzierten Filme geblieben. Das hängt im Wesentlichen mit der Verbreitung und dem Prestige Urdu (oder eines Urdu-Registers) als sprachliches Medium des Parsitheaters zusammen, das als direkter Vorläufer des populären Kinos gilt. Neben Urdu war Gujarati eine weitere gängige Theatersprache in Bombay, die sich jedoch vergleichsweise schlecht zur Distribution eignete. Es gab auch einige hindu-mythologische Stücke, die auf sanskritischen Wortschatz zurückgriffen. Kathryn Hansen beschreibt, wie ein kommerzielles, kosmopolitisches Medium, das sprachlich und kulturell hybrid ausgerichtet war, in der regionalen (*vernacular*) Literaturgeschichtsschreibung rückwirkend in national-kommunale Taxonomien eingeordnet wurde:

The scholarship on the Parsi theater in three Indian languages is deeply divided along communal lines. The extensive literature in Urdu favors Muslim playwrights and assimilates non-Muslims to the rubric "Urdu theater," whereas the parallel body of writing in Gujarati and Hindi ignores the Muslim contribution or subordinates it to the nationalist ideology epitomized by the equation Hindi/Hindu/Hindustan. Whether referring to their subject as "Parsi theater," "Urdu drama," or "*hindī raṅgmanč*", all are writing about the same phenomenon, a theater built by Parsis, Muslims, Hindus and others, and its associated dramatic literature, which was published in Gujarati, Urdu printed in Gujarati script, Urdu in Arabic script, and Hindi/Urdu in Devanagari script. (Hansen 2001:59-60)

In einem späteren Essay fasst sie das Problem folgendermaßen zusammen:

The Parsi theatre provides a good example of the emergent nature of linguistic identity in the late nineteenth century, particularly the kinds of fluidities which, although still present in oral culture, have been largely eliminated in the print media of today. The high

incidence of multilingualism, the instability of 'standard' or accepted forms of literary language, the divergence between prose and poetry and the perception that they demanded distinct idioms, and the fluctuation in regard to choice of script—all are apparent in the Parsi theatre and its printed literature at this stage [in der Zeit nationaler Sprachideologie Ende des 19.Jh. bis heute].

(Hansen 2003:383-384; Zusatz M.K.)

Javed Akhtar gibt in einem Gespräch mit Munna Kabir eine gängige Meinung wieder, die mir von vielen Drehbuchautoren und Dialogschreibern vermittelt wurde: „Urdu was the lingua of urban northern India before partition and was understood by most people. And it was – and still is – an extremely sophisticated language capable of portraying all kinds of emotion and drama“ (in Kabir 1999:50). Die Islamisierung und Panjabisierung des indischen Kinos – damit ist die Wanderbewegung intellektueller muslimischer Panjabis nach Bombay im Zuge der indischen Teilung 1947 gemeint, die aufgrund ihrer Affiliation zum Theater, ihrer hellen Hautfarbe und klarem *tallafūz* (Artikulation)³⁹ besonders den Normen des Mediums entgegenkamen – brachten einen weiteren Schub für ein Urdu-Register als filmsprachlichen Standard (Trivedi 2006). Aber auch die Teilung der Sprachdebatte in einen ruralen *nagarī stream* (getragen durch die Kasten der Bania, Thakur und Brahmanen) und einem städtisch-persischen Zweig, der überwiegend aus Kayasthas und der muslimischen Elite bestand (Rai 2001:255), spielte eine wichtige Rolle in der Konstitution eines Urdu-Registers als Filmsprache.

Der einzige mir bekannte Artikel, der sich intensiv mit der Sprachenfrage im populären indischen Kino beschäftigt, ist Harish Trivedis Artikel: „All kinds of Hindi – the evolving language of Hindi cinema“ (in Lal/Nandy 2006:51-86). Er versucht, den Begriff Hindi wieder salonfähig zu machen und zwar in der weitesten seiner möglichen Definition, die sämtliche Variationen („All kinds of Hindi“, also auch *Urdu-style*, *Awadhi-style* etc.) mit einbeschließt. Als legitime Bezeichnung für die Filmsprache wird es gegen Hindustani und Urdu positioniert.

39 Dilip Kumar wurde wegen seiner klaren Sprache sogar als „dialogue-director“ angestellt (Trivedi in Nandy 2006:64).

It is widely believed that, in a significant misnomer, the language of Hindi cinema is not Hindi but in fact Hindustani. There would be few (or at least fewer) problems with this formulation, however, if „Hindi“ were not at the same time polarized to mean Sanskritic Hindi and if „Hindustani“ were not taken to mean a language closer to Urdu and situated midway between them, it would not be such a contentious issue whether we call this language Hindi or Hindustani or Urdu. (ebd. 53)

Auch Amrit Rai (2001) bezeichnet diese gemeinsame Sprache mit demokratischem Potential als Hindi, das Hindi/Hinduī von Amir Khusro, die überregionale Sprache Nordindiens, für die es viele Vorläufer gab (Dekkhani Urdu, Rekhta), die ihre moderne Form und Verwendung als öffentliche Verwaltungssprache jedoch dem britischen Kolonialstaat und insbesondere dem Fort William College, Calcutta, zu verdanken hat. Rai beschreibt, wie diese gemeinsame Sprache im 19.Jh. von Puristen und Ideologen zweier Lager eingespannt wurde, den Hindivalas (vor allem Pandits und Landbesitzer) auf der einen und den Mullahs/Kayasthas auf der anderen Seite. Beide Gruppen arbeiteten daran, das gemeinsame linguistische Substrat aufzuteilen und es ihren machtpolitischen und ökonomischen Interessen zu unterwerfen.

Der Unterschied zwischen Shuddh Hindi und Saf Urdu (der jeweiligen „reinen“ Sprache) ist also nicht ein linguistischer⁴⁰, sondern ein stilistischer. Beide (Hindi und Urdu im engeren Sinne) markieren bestimmte reine Register der Sprache, die nur spezielle Verwendungen, vor allem den schriftlichen, institutionalisierten Bereich betrafen. Ein zentraler Faktor in der Trennung war also neben der jeweiligen Sprache, aus denen die Hochregister ihre Fachbegriffe entlehnten (Sanskrit bzw. Persisch/Arabisch), die Frage nach der zu verwendenden Schrift. Die Hindivalas beharrten auf die Benutzung der im Sanskrit gebräuchlichen Devanagari-Schrift, die andere Gruppe schrieb ihre Sprache in Nastaliq, der in der Mogulverwaltung gebräuchlichen, persisch-stämmigen Variante der arabischen Schrift. Beide Varie-

⁴⁰ Setzt man eine kommunikative Gemeinschaft voraus, d.h. eine Gruppe von Menschen, die sich über die sprachliche Varietät verstehen könnte.

täten wurden also in einer symbolischen Äquivalenzkette (Sanskrit-Devanagari-Hindu/Perso-Arabisch-Nastaliq-Muslim) immer stärker mit Merkmalen religiöser Zugehörigkeiten aufgeladen, was in der Konsequenz dazu führte, dass Urdu die Landessprache des muslimischen Staates Pakistan wurde und Shuddh Hindi neben Englisch als nationale Sprache Indiens fungiert. Vor allem Shuddh Hindi hat es aufgrund der Pluralität der indischen Gesellschaft nicht geschafft, sich als nationale Sprache durchzusetzen. Natürlich werden beide „reinen“ Register auch in der Alltagssprache verwendet, um Identität, Status etc. zu indizieren, jedoch ist Hindi-Urdu der deiktische Ausgangspunkt, von dem die Register unterschieden werden, mit anderen Worten: das dichteste alltagssprachliche Substrat.

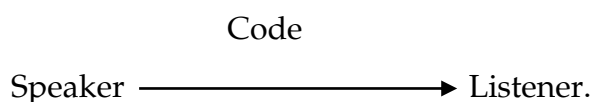
Wir haben hier also ein diffiziles Problem. Welchen der Namen geben wir der Sprache des Filmes, wenn jeder von ihnen schweren politischen und ideologischen Ballast mit sich trägt? Der Artikel Trivedis ist trotz vieler inspirierender Vorschläge (z.B. sich auf die Verwendung dieser Register im Filmdialog zu konzentrieren) doch in die Falle einer historisch-linguistischen Rechtfertigung des Begriffes Hindi gegangen. Mit langen Aufzählungen von Filmtiteln aus den 1950er Jahren bis 2006 möchte er den (tautologischen) Nachweis erbringen, dass es sich in der Geschichte von Hindi-Urdu-Hindustani Filmen eigentlich immer schon um „Hindi“ handelte. Mehr noch als die Methode verwundert dieses Beharren auf Hindi, da Trivedi vorher Bezug zur Heteroglossie nimmt, indem er fragt „Welches Hindi?“ und dann die unnötige Antwort folgen lässt: ‚das, was wir darunter immer schon verstanden, das Standard-Hindi‘ (wohlgemerkt nicht Shuddh Hindi). Urdu ist in diesem Szenario nur eine Varietät von Hindi im weitesten Sinne und spätestens seit „Mughal-e-Azam“ (1960), so Trivedi, wurden andere Varietäten, die mehr *tatsamas* und *tadbhavas* verwenden – also Hindi im engeren Sinne näher stehen – bevorzugt (ebd. 66). Es scheint hier um mehrere Begriffe von ‚Hindi‘ zu gehen, denen unterschiedliche epistemische Voraussetzungen zu Grunde liegen. Der erste Begriff ähnelt Amrit Rais Hindi, also der Kontaktsprache Nordindiens, die unzählige Variationen aufzuweisen hat, inklusiv und tolerant ist (das, was in Bezug zum Film oft ‚Hindustani‘ genannt wird). Ein weiterer könnte als soziolinguistischer Begriff durchgehen, eine Art polythetisches Gebilde, das notgedrungen als Hindi bezeichnet wird. Der letzte Begriff bezeichnet eine Sprache, die Hindi ist, weil sie auf *tadbhavas*

und *tatsamas* aufbaut, also Hindi im engeren Sinne. Die berühmte *punchline* des Films: „Salīm ham tujhe mar'ne nahĩ deṅge aur ham tujhe jīne nahĩ deṅge“ ist für Trivedi „as simple as Hindi gets.“ Dasselbe könnte genauso gut auch für Urdu behauptet werden. Es scheint so, als würden Bakhtins zentrifugale und zentripetale Kräfte (siehe 5.2) gleichzeitig wirken⁴¹: Die paradox anmutende Frage, ob Hindi die Sprache des Hindi-Films sei oder im Verlauf immer stärker ‚hindiisiert‘ wurde, ist falsch gestellt, wenn im voraus epistemisch Heteroglossie vorausgesetzt und für eine plurale Sicht von „All kinds of Hindi“ plädiert wird.

Das ändert nichts daran, dass der sprachlichen Varietät ein Name gegeben werden muss. Wieso sollte man nicht Hindustani sagen? In dieser Form – als Kompromissbegriff – ist er spätestens seit Gandhi in Indien bekannt. Er steht mehr für eine Anerkennung des pluralen sprachlichen Substrats und in einem spannungsgeladenen dialogischen Verhältnis zur gängigen Betitelung der Filme als „Hindi-Film“. Man könnte hier natürlich einwenden, dass eine Operation, die danach trachtet, den hegemonialen Signifikanten „Hindi“ toleranter und pluralistischer zu gestalten, gerade darin besteht, den Begriff beizubehalten und seinen inneren Konflikt zur Schau zu stellen. Allerdings ist Hindustani ein sehr gebräuchlicher Begriff für die Filmsprache, es ist ein Name, der beim ‚Nachfragen‘ fällt. Vielleicht ohne es zu wollen, spielt Trivedi dann doch wieder den Hindivalas in die Arme, was ihnen nicht zusteht, das populärste und lebendigste Medium, das dem gemeinsamen Substrat Hindi-Urdus noch geblieben ist: das Kino.

5. Sprachliche Imagination im Film

Understanding, after all, is not a simple act of decoding, as in that well-known telegraphic model of communication, you know, the one that looks like this:



⁴¹ Bakhtins Konzept folgend wirken diese beiden ‚Kräfte‘ gesamtgesellschaftlich natürlich immer. Es ist aber wichtig, eine gewisse Kohärenz zu erreichen, wenn man innerhalb eines sprachideologischen Diskurses Position beziehen will.

Understanding is a much more complex process than that. It involves an implicit definition of context, selections, estimations of importance, the invocation of social rules signaled by contextual cues, and the preparation – at least in inner speech of a response. (Morson 1983:227)

5.1 Speech Genre

Sprache gehört niemandem allein, sie ist eine geteilte symbolische Ressource. So ist auch das Verstehen nie das Entschlüsseln monologischer Aussagen, sondern immer kontextuelles Verstehen, das die Rede des Anderen antizipiert und in ein soziokulturelles Umfeld eingebunden ist. Bei einer Analyse sprachlicher Genres⁴² im Film ist stets auf die mehrfach mediierte Form der Rede hinzuweisen. Sprache im Film ist durch das Medium Film und die Geschichte seiner Genres bestimmt, sie ist durchzogen von institutionellen und persönlichen Intentionen und befindet sich in einem ideologischen Zeitgeist. Schließlich trägt der Analysierende sein eigenes Interesse, seine Ideologie etc. mit an den Text heran. Ich verwende in diesem Abschnitt vorwiegend Konzepte des russischen Philosophen und Literaturwissenschaftlers Mikhail Bakhtin. Für Bakhtin ist nicht das Wort oder der Satz Ausgangspunkt der Analyse, sondern vielmehr die Aussage, die sich in einem unendlichen dialogischen Prozess mit anderen Aussagen befindet. Es gibt keine abgeschlossene Form in der Sprache, die fest und ewig der Alltagssprache gegenübersteht, d.h. die Sprache darf, soweit es um ihre sozial-diskursive Bedeutung geht, nicht als abstraktes Regelwerk gesondert von ihrer kontextuellen Verwendung analysiert werden. Kein Satz und kein Wort⁴³ kann jemals genau das Gleiche

⁴² Sasse (2010) bezeichnet Bakhtins Konzept des *speech genre* als „Sprachgattungen“. Ich belasse hier den aus der englischen Übersetzung (von McGhee) verbreiteten Begriff des sprachlichen Genres, da ich seine Affinität zu literarischen und filmischen Genres hervorheben. Solche mediengebundene Genres sind für Bakhtin sekundär, d.h. aus der alltäglichen Sprachbenutzung hervorgegangen, allerdings stärker organisiert als diese (siehe unten; siehe auch Holquist: 1994:71-72). Den soziolinguistischen Begriff Register benutze ich weitestgehend synonym mit *speech genre*. Da von nun an mit bakhtinischer Terminologie gearbeitet wird, werde ich der terminologischen Kohärenz halber von *speech genre* sprechen.

⁴³ Bei einer ins Unendliche gehenden Wiederholung eines Wortes richtet sich unser Verständnis auf

bedeuten, stets verändert sich der Rahmen, in dem die Dinge gesagt oder geschrieben werden können, und damit verändert sich die Bedeutung der Aussage selbst. Ein Begriff, um diesen kontextuellen Rahmen näher zu bestimmen, ist der des *speech genre*, den Bakhtin folgendermaßen definiert:

Language is realized in the form of individual concrete utterances (oral and written) by participants in the various areas of human activity. These utterances reflect the specific conditions and goals of each such area not only through their content (thematic) and linguistic style, that is, the selection of the lexical, phraseological, and grammatical resources of the language, but above all through their compositional structure. All three of these aspects – thematic content, style, and compositional structure – are inseparably linked to the *whole* of the utterance and are equally determined by the specific nature of the particular sphere of communication. Each separate utterance is individual, of course, but each sphere in which language is used develops its own *relatively stable types* of these utterances. These we may call *speech genres*.

(Bakhtin 1987:60; kursiv im Original)

Speech genres sind also diese kontextuellen Rahmen, in denen bestimmte Arten von Aussagen sich wiederholen, d.h. Stabilität erreichen und andere sprachliche Aspekte wie Inhalt und Stil beeinflussen. Die *speech genres* stellen damit auch eine Absage an den Pathos des Subjekts dar, das vermeint, mit seiner Aussage neutrales sprachliches Rohmaterial umzuformen. Wir stecken mit jeder verbalen Äußerung bereits in einer sprachlich vorkonfigurierten Situation und – in einer ethischen Erweiterung – müssen uns ihrer Kriterien bewusst werden. Holquist (1990) fasst drei Aspekte von *speech genre* zusammen: (i) die immanente semantische Erschöpfbarkeit des Themas der Äußerung (z.B. ist das semantische Potential eines militärischen Befehls mit „still gestanden!“ erschöpft, alles weitere wäre exzessiv), (ii) der Sprachplan (die Intention

den Objektcharakter des Begriffes. Es ist ein hypnotischer Prozess, der uns auf das Übriggebliebene des Signifikationsprozesses hinweist (Žižek 1989:115).

des Sprechenden) und (iii) die generisch bedingte endgültige Formgebung: „in effect, the plan of the speaker can be realized in his or her selection of *this* speech genre versus *that* one in any given instance“ (ebd. 65). Fragen, die hier hinsichtlich der Verwendung von *speech genres* im populären Kino aufkommen, sind: Welches *speech genre* korrespondiert mit welchen filmischen Charakteren? Wie eng ist die Assoziation eines filmischen Charakters mit einem spezifischen *speech genre*? Wenn es Überschreitungen der Form oder der semantischen Erschöpfbarkeit gibt, was haben sie zu bedeuten? Inwiefern können wir diese Überschreitung von einer Dialogisierung zweier *speech genres* trennen? Die Fragen richten sich also auf die Grenzen des Charaktertyps und des *speech genre* sowie auf die Kohärenz eines *speech genre* und das Verhältnis der *speech genres* untereinander. Zum Beispiel steht die Verwendung von Shuddh Hindi durch Pyaremohon Ilahabadi (Dharmendra) in Hrishikesh Mukherjees Film „Chupke Chupke“ (Besprechung des Films 5.3) zum einen für ein dialogisches Spiel mit *speech genres*, da wir wissen, dass seine Alltagssprache ein modernes Standard-Hindi-Urdu mit häufiger Verwendung englischer Lexik ist. Zum anderen kommt es gleichzeitig zum Exzess des Shuddh Hindi. Pyaremhohans Shuddh Hindi ist so rein, dass selbst die puristischen Verfechter dieser Varietät es kaum mehr verstehen können. Der komische Moment besteht hier in einer Dialogisierung dieser beiden Aspekte: Der Differenz zur Standardsprache in der Assoziation des Charakters⁴⁴ und des Exzesses der reinen Sprache (oder anders: man spricht sie wirklich so, wie sie angedacht ist, und gibt sie damit der Lächerlichkeit preis).

Bakhtin unterscheidet zwei Arten von *speech genres*: ein primäres *speech genre* – um ein etwas schematisches Beispiel zu wählen – kann eine Unterhaltung einer Gruppe von *bhāī* sein, das in erster Linie zur Aufrechterhaltung von Gruppen-solidarität dient⁴⁵. Wird es nun in ein sekundäres *speech genre* übertragen (z.B. in die Sprache des filmischen *ṭaporī*), ist das *speech genre* medialisiert (in diesem Fall durch ein technisches Massenmedium vermittelt). Die Sprache wirkt aber auch zurück als

⁴⁴ Ich benutze an dieser Stelle bewusst nicht „stereotyper Charakter“, da die besprochenen Filme Mukherjees diese Form des populären Kinos transzendieren (siehe unten).

⁴⁵ Im Grunde ist auch die Sprache der *bhāī* als phatische Kommunikation anzusehen, analog zur *Tapori*-Sprachverwendung der Collegestudenten. Die Letztere unterscheidet sich von *Bhaigiri ki Bhasha* in erster Linie dadurch, dass sie durch den Mediendiskurs einen stärker genormten, (imaginär-) abgerundeten Charakter besitzt.

bspw. phatische Kommunikation⁴⁶ von Collegestudenten, und wir befinden uns abermals im Bereich primärer *speech genres*. Diese Dialektik zwischen Alltagssprache und medialisierter Sprache ist ein zentraler Aspekt der Entwicklung linguistischer Imagination, die den verschiedenen *speech genres* zukommt.⁴⁷ So sind *speech genres* keine neutralen Rahmen, sondern ideologisch durchdrungen von Eigenschaften, die ihnen von unterschiedlichen Akteuren zugeschrieben werden. Bakhtin sagt im Bezug auf das Verhältnis sekundärer zu primärer *speech genres*: „These primary genres are altered and assume a special character when they enter into complex ones. They loose their immediate relation to actual reality and to the real utterances of others“ (Bakhtin 1986:62). Diese Passage ist problematisch und gleichwohl zentral in der Arbeit mit mediengebundenen Diskursen. Problematisch ist der epistemologische Vorrang, der primären *speech genres* eingeräumt wird. Alltägliche *speech genres* sind, wie ich oben zu zeigen versucht habe, ebenso medialisiert, wie mediale Aussagen es durch Alltagsgenres sind. Der wichtige Unterschied ist jedoch die verallgemeinerte Publikumsadresse des Films, d.h. die Ausrichtung auf eine allgemeine, nicht spezifisch bekannte Filmöffentlichkeit (mehr dazu unten). In diesem Prozess der Integration primärer in sekundäre *speech genres* kann ebenso elaboriert ideologisch wie auch kontra-ideologisch gearbeitet werden. Die ideologische Dimension linguistischer Imagination ist es, ein typisches, abgerundetes Bild einer sprachlichen Varietät sowie von dessen idealen Charakteren zu schaffen und es als natürlich hinzustellen.

5.2 Heteroglossie und Dialog

Wie werden *speech genres* nun zueinander in Beziehung gesetzt? Um auf diese Frage eingehen zu können, ist ein theoretischer Verweis auf Bakhtins Konzepte von Heteroglossie und Dialogizität erforderlich. Mit Heteroglossie (wörtl. Anderssprachlichkeit) bezieht sich Bakhtin auf das Phänomen der Sprache selbst. Es ist ein Zu-

⁴⁶ Malinowski spricht im Zusammenhang seiner Forschungen auf den Trobriand Inseln von primitiver Sprache als „das notwendige Mittel der Gemeinsamkeit; sie ist das eine, unerlässliche Werkzeug zur Schaffung der augenblicklichen Bindungen, ohne die kein einheitliches soziales Handeln möglich ist“ (Malinowski 1974:343). Diese Funktion der Sprache, die sich insbesondere in sozialen Floskeln, hierzulande z.B. Gesprächen über das Wetter, zeigt, wird als „phatische Kommunikation“ (Malinowski in Maybind 1994:10) bezeichnet.

⁴⁷ Dieser dialektische Schritt fehlt in der Passage zu primären (einfachen) und sekundären (komplexen) *speech genres* in Bakhtins Ausführungen (1986:62).

stand, in dem alle Sprachen in sich selbst und im Bezug auf andere sprachlichen Varietäten/Sprecher stets anders sind: „another’s speech in another’s language“ (Bakhtin 2008:324). Der Begriff der Heteroglossie umfasst das gesamte Spektrum soziolinguistischer Termini wie Dialekt, Soziolekt, Slang usw.:

The internal stratification of any single language into social dialects, characteristic group behavior, professional jargons, general languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific social-political purposes of the day, even of the hour [...] – this internal stratification present in any language at any given moment of its historical existence is the indispensable prerequisite for the novel as a genre. (ebd. 262-3)

Es gibt zwei Kräfte, die auf die Materialität der sprachlichen Heteroglossie einwirken: zentrifugale und zentripetale Kräfte. Die zentripetalen Kräfte richten sich auf ein Zentrum, sie zeigen sich am deutlichsten in Normierungen und Purifizierungen, die der Schaffung und Aufrechterhaltung einer nationalen Einheitssprache dienen. Der indische Fall ist besonders komplex, da die Vorstellung einer Nation mit ‚einer‘ nationalen Sprache im krassen Gegensatz zum vielsprachlichen Alltag des Subkontinents steht. Beispielsweise scheiterten alle Versuche, Hindi als nationale Sprache zu etablieren – wie es in der Verfassung von 1950 vorgesehen war – an der Opposition südindischer (insbesondere tamilischer) Gruppen, die auf ihrer linguistischen Identität beharrten. Zentripetale Kräfte äußern sich in Institutionen, die sich der Reinheit und Verbreitung einer Standard-Sprache verschrieben haben und diese bspw. durch Sprachunterricht an Schulen oder Herausgabe von Magazinen implementieren.

Auf der anderen Seite stehen jene zentrifugalen Kräfte, die diese Zentralität einer sprachlichen Varietät destabilisieren. Das Verhältnis der Medien zur Standard-sprache stellt sich im Falle des offiziell als *rāṣṭrabhāṣā* (Staatssprache) bezeichneten Standard-Shuddh-Hindi (reines Hindi) sehr komplex dar. Während z.B. die deutsche

Medienlandschaft Standardsprachlichkeit *en gros* bestärkt, muss im indischen Kontext scharf zwischen Film und Schriftmedien unterschieden werden. Der Film verbreitet über die Verwendung des Hindi-Urdu als Standardvarietät des Films eine Norm (Filmi-Hindustani), die den offiziellen Anspruch der staatlich geförderten Standard-*śuddh*-Varietät untergräbt.⁴⁸

Sprachen werden, sobald sie in einen Mediendiskurs eingebunden sind, zu Bildern von Sprachen⁴⁹ (Bakhtin 2008:366; siehe sekundäre *speech genres* oben) und diese erhalten durch eine Stratifizierung der Heteroglossie bestimmte Positionen: „Because all languages are related hierarchically, dialogic interaction will occur within textualized heteroglossia, with potentially position-altering effects“ (Vice 1997:18).

Dialog bedeutet bei Bakhtin in erster Linie die Anwesenheit von zwei Stimmen innerhalb einer Äußerung; im weitesten Sinne bezeichnet Dialogizität die durch die Kommunikation zwischen Autor und Leser bedingte und sich in verändernden Kontexten stets wandelnde Bedeutung von Aussagen. Dieses wird heute in Anlehnung an Julia Kristevas Bakhtin-Rezeption für gewöhnlich als Intertextualität bezeichnet. Die Dialogizität ist eine Eigenschaft der Sprache selbst: so ist jede Verwendung sowohl intertextuell mit den Genres, Stilen usw. als auch intratextuell mit anderen Nexūs innerhalb des Textes verbunden (siehe auch Vice 1997:45-46). Andererseits bezeichnet Dialogizität ein Verhältnis von Stimmen untereinander; die Stimmen unterliegen dabei der künstlerischen Organisation des Autors. Zwar versteht Bakhtin jede sprachliche Äußerung als mehrstimmig (polyphon) und dialogisch, jedoch gibt es mit dem Roman ein Genre, das im besonderen Maße von der Orchestrierung der Stimmen sozialer Heteroglossie bestimmt ist, ein Chronotopos (siehe unten), wo sie am offensten vorliegt: „Der Romancier kennt keine einheitliche, alleinige, naiv (oder bedingt) unstrittige unanfechtbare Sprache. Dem Romanautor ist sie als aufgespaltene und in der Rede differenzierte Sprache gegeben“ (Bakhtin 1979:220).

Dagegen stehen literarische Formen, in denen diese der Sprache selbst

⁴⁸ Hier könnte man eben die Verwendung des Bambaiya Hindi im Film anführen, die vor allem das dem Film fremde offizielle *śuddh*-Hindi parodiert (nicht aber die sprachliche Norm des Mediums: *Filmi-Hindustani*).

⁴⁹ Dagegen kann man sagen, dass Sprachen auch außerhalb im Bereich alltäglicher Spracheinstellungen eine Imagination besitzen, im Film sind sie nur in besonders dichter Art organisiert.

inhärente Mehrstimmigkeit unterdrückt wird. Diese Formen, wie bspw. die metrisch stark organisierte Poesie, erhalten so einen monologischen Charakter. Damit geht auch ein sozio-politisches Projekt einher:

The poet is the poet insofar as he accepts the idea of a unitary, monologically sealed-off utterance. [...] the meaning must emerge from language as a single intentional whole: none of its language diversity, may be reflected in any fundamental way in his poetic work. (Bakhtin 2008:296)

Neben dem (romantischen, klassischen) Gedicht als monologische Aussage und dem Roman als besonders dialogische Form steht das Drama. Der dramatische Diskurs modifiziert die Dialogizität der Sprache des Romans, in dem er die Zweistimmigkeit einer Äußerung expliziert in den zwei Stimmen der dramatischen Charaktere. Diese Aufspaltung gefährdet, so Pechey (2001) Interpretation, das innere Paradox der Dialogizität, denn hier herrscht „a reality of discourse precariously suspended between twin impossibilities: an experience of one as two which, if realized, would bring us back to one again by reducing two to a mechanical sum of two units“ (ebd. 68). Bakhtin spricht im Bezug auf rhetorische Genres davon, dass innerhalb einer hermetischen Einheitssprache verschiedene Stimmen dialogisiert werden:

Such double-voicing remaining, within the boundaries of a single hermetic and unitary language system, without any underlying fundamental sociolinguistic orchestration, may be only a secondary stylistic accompaniment to the dialogue and forms of polemic. (Bakhtin 2008:325)

Diese Genres üben eine schwächere dialogische Kraft aus. Letztlich braucht aber jedes der genannten Genres (Roman, Poesie, Drama und rhetorische Genres) die anderen als Spiegel seiner selbst, d.h. es muss sich selbst im Verhältnis zu den anderen Genres in einem dialogischen Prozess konstituieren (Pechey 2001:68).

Crowley fasst drei Verwendungsweisen dieser Begriffspaare (Heteroglossie-

Monoglossie, Dialog-Monolog) in Bakhtins späterer Terminologie⁵⁰ zusammen:

First, to refer to the historical forces which are in conflict in discourse: dialogical versus monological forces. Second, to the effects brought about by the conflict: monological or dialogical forms of discourse. Third, to the nature of the conflict itself: given that the forces are always in conflict, the form which dominates at any one time has to engage in constant re-negotiation with the other in order to retain its position. (Crowley 2001:179)

Der Autor eines Romans (und so auch der Dialogschreiber eines Filmes) steht dabei sowohl zu seinem eigenen sozialen und beruflichen Umfeld als auch zum Erzähler und zu den narrativen Charakteren des Romans in einem dialogischen Verhältnis, wobei diese jeweils ebenso untereinander als auch in ihrer historischen Dimension ihrerseits im Dialog stehen. Sobald er einen Charakter erschafft, ist gerade die Freiheit des Charakters, seine Eigenständigkeit als tiefe Figur, der höchste Ausdruck auktorialer Redeorganisation.

Ich möchte hier die Funktionsweise von Dialogizität an einer Werbung der Motorradmarke „Bajaj“ erklären: Ein junger attraktiver Mann fährt mit einem Motorrad über eine Landstraße. Dazu sagt die Erzählerstimme: *India mē ek liter petrol āp'ko sārē tīn hazār sāl pīche le sak'tā hai* (In Indien können sie mit nur einem Liter Benzin dreieinhalb tausend Jahre in die Vergangenheit reisen). Als er von einem *ṭap'rī*, wo er einen Tee getrunken hatte, aufbricht, ruft ihm der Verkäufer auf Sanskrit nach: *mārgaḥ nāstī, avaruddhaḥ*. (Der Weg ist gesperrt). Der junge Mann schaut den Verkäufer etwas verdutzt an und macht sich auf den Weg. Etwas später sagt ihm eine Gruppe von Männern und eine Frau auf dem Rücksitz eines Motorrads diesen Satz noch einmal. Plötzlich steht er vor einer Straßenbarriere in Form eines gestürzten Baumes. Daneben sitzen zwei Männer, die ihm zurufen: *rātrau vrkṣaḥ patitaḥ, pratigamyata!* (In der Nacht ist ein Baum umgefallen, fahr zurück!)

Darauf schüttelt der junge Mann versonnen den Kopf und sagt mit einem

⁵⁰ Die frühe Terminologie war, nach Crowley, ausgerichtet auf verschiedene „Perspektiven“, wobei der „frühe Bakhtin“ eine teleologische Bewegung vom Monologismus zum Dialogismus annahm (Crowley in Hirschkop 2001:78).

leichten Lächeln: *Wonderfulam*.

Auf mehreren Ebenen werden hier Mythen und Sprachbilder miteinander verwoben: Hinter dem Spot steht der verbreitete Mythos des vedischen Dorfes: ein Dorf, in dem die Menschen noch Sanskrit sprechen. Das Sanskrit dieser Werbung ist eine imaginär-abgerundete Form, die sich über die Verwendung der für viele sofort als Sanskrit identifizierbaren Endung *ah*, des Verbs *as* (sein) sowie passiver Partizipialkonstruktionen (*vrkṣaḥ patitah*) auszeichnet. Damit ähnelt es dem gesprochenen Sanskrit, wie es in Lehrbüchern und Universitäten unterrichtet wird, also einem synchronen Sprachkonstrukt, das eine stark asynchrone Imagination mit sich trägt.⁵¹ Die Konsequenz soll sein, dass eine Reise in das Hinterland einer Zeitreise gleichkommt. Ein dialogischer Moment dieser Passage ist die Verwendung von Sanskrit im Alltag der Menschen. Dabei widerspricht Sanskrit seiner Imagination (als ewige, ungeschaffene Sprache der Götterwelt)⁵² und bestärkt sie auf einer anderen Ebene (der goldenen Vergangenheit Indiens) umso effektiver. Abgesehen davon, dass alle Leute im Dorf Sanskrit sprechen, unterscheidet sich das Dorf in keiner Weise von anderen Dörfern (es laufen keine Dhoti-tragenden Brahmanen herum, wie man es vielleicht hätte vermuten können). Diese Alltagsnähe von Sanskrit wird angereichert mit einer Bildsprache, die aus westlichen Roadmovies und Biker-Filmen bekannt ist und für gewöhnlich mit individueller Freiheit assoziiert wird. Damit wird dem Adressaten

⁵¹ In Karnataka scheint es ein Dorf zu geben, das 1982 Ziel eines linguistischen Experiments, der ‚Wiedereinführung‘ von Sanskrit als Alltagssprache, war: „The seed for change was sown in 1982, when the organization, Samskruta Bharathi, got together a 10-day programme to teach the villagers spoken Sanskrit“ (siehe: <http://www.hindu-blog.com/2008/03/mathur-karnataka-village-that-speaks-in.html>, Zugriff 04.2010)

⁵² Die gängige Bezeichnung Sanskrits als *devavāṇī* (Sprache der Götter) ist in der indischen literaturtheoretischen Tradition erst relativ spät in Dandins *Kāvyādarśa* (Spiegel der Dichtung) formuliert worden: „The language called Sanskrit is the language of the gods, taught [to men] by the great sages of old“ (aus Pollock 2006:44). Im selben Text wird weiterhin erwähnt, dass Prakrit viele Formen kennt, Sanskrit jedoch nur eine. Pollock (ebd.) beschreibt Prozesse, die den Gebrauch von Sanskrit für bestimmte (brahmanische) Gruppen monopolisieren und verweist auf den ursprünglichen liturgisch-rituellen Kontext des Sprachgebrauchs. Dabei grenzt er das semantische Feld des Begriffes *saṃskṛta* folgendermaßen ein:

„An analysis of the semantic field demonstrates that ‘*saṃskṛta* speech’ not only bears the literal sense that would eventually come to predominate in scholarly circles of ancient India—that of speech items “put together” from nominal and verbal morphemes, a process subjected to penetrating analysis in the grammatical tradition culminating in Panini’s *Aṣṭādhyāyī* (The Eight Chapters) sometime in the third or fourth century B.C.E.,—but also, and even more strongly in the early period, *saṃskṛta* conveys a derived meaning: it is speech ‘made fit’ for sacrificial functions. The language was named *saṃskṛtā* [*vāk* or *bhāṣā*], or, at some later date, *saṃskṛtam*, because like other instruments or objects of liturgical practice it was rendered and kept ritually pure (Pollock 2006:45).

ironisch (und damit doppelt wirksam, weil ein Entschlüsselungsprozess mit der Werbung verbunden ist) klargemacht: man kann ein moderner freiheitsliebender Mann sein und gleichzeitig mit der uralten Sanskrit-Kultur⁵³ verbunden bleiben. Was für eine ideologische Funktion innerhalb der Narrative hat nun die Erzählerstimme?

In „Discourse in the novel“ (2008) bespricht Bakhtin hinsichtlich des komischen Romans (in der Tradition von Rabelais, Sterne und Dickens) die ‚neutrale‘ Perspektive einer gemeinsamen Sprache, die als „going point of view“ und „going language“ aufgefasst wird (Bakhtin ebd.:301-302). Diese Stimme (in unserem Fall Standard-Filmi-Hindustani) ist besonders effektiv, den ideologischen Kontext zu vermitteln: Die Standardsprache der Medien hat einen *matter-of-fact* Charakter. Dieser kommt ihr dialogisch über die anderen Sprachen sozialer Heteroglossie zu, die innerhalb des Mediendiskurses ‚spezifischere‘ Aufgaben zu erfüllen haben. Der Autor der Dialoge, selbst auf die Arbeit mit einem Drehbuchautor und einem Storyschreiber angewiesen, kann, wie es meistens in Form der Erzählerstimme zu Beginn eines Filmes geschieht, die Handlung kontextuell verorten. Sobald Standard-Filmi-Hindustani von einem narrativen Charakter gesprochen wird, ist es in eine handlungsspezifische, wenn auch immer noch allgemeine Funktion gebunden. Es markiert üblicherweise alle Charaktere, die keine spezifisch regionale oder marginal-soziale Funktion zugesprochen bekommen, erfüllt also eine Funktion für bestimmte, auf die gängige soziale Norm gestützte Figuren innerhalb der narrativen Konventionen des populären Kinos (z.B. *die keusche Ehefrau, der klassische Held*). In dem Neologismus *wonderfulam* (bestehend aus engl. *wonderful* mit einer weiteren stereotypen Sanskrit-Endung *am*) sind die Moderne des Motorrads und des jungen, englisch gebildeten Mannes mit der Kultur von Indiens ‚goldener Vergangenheit‘ dialogisiert. Der junge Mann kann nicht das Sanskrit als Sprache verstehen, ihm erschließt sich aber, sobald er sich vor der Straßensperre befindet, die Bedeutung und damit die Bestätigung des Mythos. In dieser Szene werden die Bilder der Sprachen sozialer Heteroglossie durch die Stimmen der Moderne und der Traditionen – assoziiert mit Englisch und Sanskrit – sowie auch durch die neutrale Erzählerposition, die auf eine kontextuelle Verortung der Narration abzielt, mit

⁵³ Ein gängiger Begriff für „Kultur“ (wie „die indische Kultur“) aus einer Hindu-Perspektive ist *saṃskṛti*, was soviel heißt wie: zu Sanskrit gehörig.

weiteren Stimmen der Mythen und des idyllischen Dorflebens orchestriert. Eine Werbung eignet sich besonders gut als Beispiel ideologischer Nutzung polyphoner Stimmen, da sie narrative Dichte mit einer klar bestimmbaren ökonomischen Intention verbindet.

Die Heteroglossie befürwortende Position Bakhtins wird von Crowley (2001) als Reaktion auf das stalinistische kulturelle Vereinheitlichungsprogramm verstanden, wobei eine ähnliche Reaktion im Falle von Gramscis Italien Anfang des 20. Jh. reaktionäre Züge gehabt hätte: „Gramsci, faced with a divided and multifactional national-popular mass, stressed the need for unity; based on the difficulties of organizing an illiterate mass in a society in which literacy was largely the prerogative of the governing class“ (ebd. 193-194). Für die indische Situation stellt sich ebenfalls die Frage nach der Ermächtigung durch zentral geförderte Sprachen (Englisch, Hindi), insbesondere im Fall von Dalits und indigenen Gruppen. Die Förderung indigener Sprachen wurde von einigen Santals⁵⁴, mit denen ich 2007 für ein paar Monate zusammenlebte, als zynisches Programm mit dem Ziel verstanden, sie vom gesellschaftlichen Fortschritt fernzuhalten. Andere Stimmen im Dorf betonten allerdings die Bedeutung des Grundschulsprachunterrichts für die kulturelle Identität von Santals. Dabei hat die Entwicklung der austro-asiatischen Sprache Santali eine besondere Bedeutung. Die Formalisierung und Verschriftlichung der Sprache führte also gleichermaßen zu ihrer kulturellen Aufwertung als anerkannte Landessprache des neu geschaffenen „tribalen“ Bundesstaates Jharkhands, zu einem literarischen Medium, aber auch zur Fortschrittsfalle, da sie (zumindest in näherer Zukunft) keine Aussicht darauf hat, genügend symbolische und ökonomische Ressourcen zu binden, um mit anderen offiziellen Sprachen und deren Institutionen konkurrieren zu können. Eine Sprache wie Englisch ist im Umkehrschluss gleichermaßen restriktiv, da die Englisch sprechende Elite sich von den Regionalsprachen abwendet und damit die soziale Trennwand höher zieht. Gleichzeitig bleibt Englisch die Sprache mit dem emanzipatorischen Vokabular. Einer TV- Reportage zufolge wurde in einem Dalit-Dorf in UP vor kurzem (2010) ein Schrein zu Ehren Angrezi-Devi (der Göttin „Englisch“) aufgestellt. Die Götterstatue trägt die Insignien moderner Informations-

⁵⁴ Eine indigene Gruppe, die die marginalen Räume der indischen Bundesstaaten Jharkhand, Orissa, West Bengalen und Andhra Pradesh bewohnt. Ich lebte in dem Dorf Digol Pahari im Zila Asamboni, Jharkhand.

macht, sie steht auf einem Computer, trägt in der einen Hand einen Stift und in der anderen die Verfassung des Staates.

5.3 Satire und soziale Heteroglossie in Filmen von Hrishikesh Mukherjee und Rajkumar Hirani/Abhijat Joshi

Ein wichtiger Aspekt der Etablierung Hindi-Urdu als sprachlicher Norm des populären indischen Films (Filmi-Hindustani) bestand in der oben (2.1) erwähnten sprachlichen Herkunft aus dem Urdu bei den meisten im Filmgewerbe tätigen Dialog- und Drehbuchautoren. Zum anderen repräsentiert Hindustani das dichteste Substrat einer über mehrere Jahrhunderte existierenden Kontaktsprache Nordindiens, die in ihrer Geschichte wechselweise als Rekhta, Urdu, Hindi (bzw. Hindui) und Hindustani bezeichnet wurde. Andere populäre Medien, darunter die Nachrichtensender des Fernsehens, Tageszeitungen, Literaturmagazine und Schulmaterialien greifen allerdings auf das staatlich autorisierte reine Hindi (Shuddh Hindi) zurück. Die Distanz von Shuddh Hindi zum Alltagsleben der meisten Menschen in Indien sowie seine Verbindung zu bestimmten ideologischen Positionen innerhalb der indischen Sprachökonomie veranlassten den Filmemacher Hrishikesh Mukherjee in zwei Filmen zu satirischen Kommentaren („Chupke Chupke“ 1975, „Golmaal“ 1979).

Bei „Golmaal“ handelt es sich um einen klassischen Vertauschungsplot, in dem Amol Palekar zwei Rollen spielt, die des braven, Schnurrbart tragenden Ramprasaad Dashrathprasaad Sharma und seines erfundenen Zwillingbruders Lakshman Prasaad Sharma. Der Auslöser für diese Zweiteilung ist sein Arbeitgeber Bhavani Shankar, der eine Vorliebe für traditionelle Werte, Männer mit Schnurrbart und in voller Länge ausgesprochene Eigennamen hat. Seiner Meinung nach haben sich junge Menschen nicht für Sport zu interessieren. Als er seinen Angestellten Ramprasaad während eines Kricketspiels in Alltagskleidern sieht, musste sich dieser eine Ausrede einfallen lassen, die darin bestand, einen Zwillingbruder heraufzubeschwören, der nun wiederum von Bhavani angestellt wurde, um seiner Tochter Musikunterricht zu geben. Der romantisch ausgestaltete Vertauschungsplot nimmt seinen Lauf.

Die Szene, die hier zum Teil wiedergegeben werden soll, ist das Vorstellungsgespräch am Anfang des Filmes. Mamaji, der Onkel Ramprasaads, hat ihn zuvor

über die Vorlieben Bhavanis aufgeklärt, woraufhin Ramprasaad einen Kurta-Pyjama anzieht und sich mit Hilfe von Schauspielunterricht auf das Einstellungsgespräch vorbereitet. Um herauszufinden, ob sich sein Bewerber mit Sport auskennt (was ein Grund wäre ihn abzulehnen), fragt Bhavani nach der Fußball-Legende Pele, der auch unter dem Namen „Black Pearl“ bekannt war:⁵⁵

Bhavani: Acchā, Black Pearl ke bāre mẽ kuch batāyie!

Ramprasaad: Hā... mujhe to yah nahī patā ki motī kālā bhī hotā.

Maī to samajh'tā thā ki motī **śvet** hī hotā hai.

B: Maī Pele kī bāt kar rahā hū.

R: Are, vah to bahut **mahān** ād'mī hai, bahut hī mahān.

B: Acchā?

R: Hā.

B: Un'kī **mahān'tā** ke bare mẽ kuch batāyie.

R: Per capita income of the backward tribes of Maharashtra, un'kā **shodh'granth paṛh'ne yogya hai.**

... Rele sir, Professor Rele. **Prasiddh arth'śāstrī.**

B: Nahī nahī, maī Pele kī bāt kar rahā hū. P E L E, Pele. The famous football player!

R: Kuch din pah'le **samācār-patr** mẽ paṛhā **avaśya** thā, ki Kolkata mẽ tīs-cālīs hazār pāgal un'kā **darśan kar'ne** adī rāt airport pahūc gaye the... un'ke **viṣay mẽ bas it'nā hī jñān** hai Sir...⁵⁶

⁵⁵ Zur Zitierweise aus Filmszenen: Einige Drehbücher liegen in veröffentlichter Form vor (siehe dazu unten). Diese Drehbücher (oder besser Dialogbücher) werden im Chicago-Stil zitiert. Bei dem Drehbuch des Films „Lage Raho Munna Bhai“ habe ich das in SMS-Umschrift gehaltene Original zum Zwecke der Einheitlichkeit in Transliterationsschrift gesetzt. Regiekommentare übernehme ich im englischen Original und markiere sie kursiv. Wenn das Material nicht als Drehbuch vorliegt, sondern direkt vom Film transliteriert wurde, füge ich selbst diese kontextuellen Beschreibungen mit hinzu.

⁵⁶ Bhavani: Nun, erzählen Sie mal etwas über „Black Pearl“!

Ramprasaad: Ich wusste gar nicht, dass es auch schwarze Perlen gibt, ich dachte immer Perlen wären weiss.

B: Ich rede von Pele.

R: Ach so, ja ... das ist ein sehr bedeutender Mann.

B: Und?

R: Ja ...

B: Können Sie etwas über seine Bedeutung sagen?

R: Seine Forschungsarbeit zum Pro-Kopf-Einkommen der indigenen Bevölkerung ist wirklich lesens-

Was sind hier die kontextuellen Schlüssel? Paralinguistisch ist auf die schüchterne, zurückhaltende Art hinzuweisen, mit der Ramprasad den lieben Jungen spielt. Er spricht leicht stockend, guckt häufig zu Boden, lächelt schüchtern. Die markierten Stellen sind linguistische Indizes für Shuddh Hindi. Auch der Verweis auf die wissenschaftliche (Professor Rele statt Pele) Sphäre haftet der linguistischen Imagination Shuddh-Hindis an. Es ist hier zu beobachten, wie aus all diesen linguistischen und paralinguistischen performativen Akten eine diskursive Imagination von reinem Hindi aufgebaut und der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Offensichtlich liegt die Komik in der Verstellung Ramprasads, der selbst großer Fußballfan und Lebemann ist, hier aber, um den Job zu ergattern, einen zahmen, traditionell erzogenen Jungen spielen muss. Er verkehrt die Wörter, die sein Wissen in populärer Sportkultur testen sollen, in ihr Gegenteil, aus Pele wird der Professor Rele, der sich mit den ökonomischen Problemen von indigenen Gruppen auseinandersetzt. Es ist eine komische Situation, die mit Homonymen, wie sie in *puns* vorkommen, arbeitet und dabei auch die ganze Welt des reinen Hindi heraufbeschwört und von vornherein als Täuschung kennzeichnet. Reines Hindi oszilliert in den genannten Filmen Mukherjees meist zwischen einer zielgerichtet-pragmatischen Verwendung und dem snobistischen Selbstverständnis seiner Sprecher. Damit werden gleichermaßen eine "falsche" Traditionalität und die Hypokrisie ihrer Sprecher zur Schau gestellt.

Ein weiterer Mukherjee-Film „Chupke Chupke“ handelt von dem jungen, schelmisch veranlagten Botanikprofessor Parimal (Dharmendra), der ebenfalls in eine Vertauschungsgeschichte geraten ist. Seine jüngst geheiratete Frau (Sharmila Tagore) schwärmt ihm ständig von ihrem Jijaji (Schwager) Raghavendra (Om Prakash) vor. Der eifersüchtige Parimal möchte diesen ‚Schwager‘ einmal genauer kennenlernen und da kommt es ihm gelegen, dass Raghavendra einen neuen Chauffeur sucht. Der alte Fahrer, ein aus Goa stammender Christ namens James D’Costa, wurde aufgrund seines Bambaiya Hindi entlassen und soll durch einen in Shuddh Hindi bewanderten Fahrer aus Allahabad ersetzt werden. Parimal übernimmt unter dem Decknamen Pyare Mohan Allahabadi (wörtlich: der liebe Mohan

wert. ... Rele, der berühmte Wirtschaftswissenschaftler.

B: Nein, nein, ich spreche von Pele, P E L E, der berühmte Fußballer!

R: Vor ein paar Tagen habe ich natürlich in der Zeitung gelesen, dass in Kalkutta dreitausend Verrückte sich auf den Weg gemacht haben, ihn um Mitternacht am Flughafen in Empfang zu nehmen ... Leider ist damit mein Wissen in dieser Sache erschöpft.

aus Allahabad) die Rolle des Fahrers und erscheint in Raghavendras Haus in einem lilienweißen Anzug mit weißem Hut. Die Szene, die hier wiedergegeben wird, folgt direkt auf das erste Treffen Jijajis mit Parimal alias Pyaremohan, der die Fahrtüchtigkeit des Autos überprüft und von dem alten Fahrer James vor Mängeln der Schaltung gewarnt wurde:

James D'Costa: Gārī kī differential mẽ lafrā hai. Gārī nahī calēgī.

Pyaremohan: **Ājñā ho**, to **parīkṣaṇ-nirīkṣaṇ kar lū?**

Raghavendra (Jijaji): Hā, karo karo.

Raghavendras Ehefrau: Bāp're ek lafrā kah'tā hai, dūs'rā parīkṣaṇ-nirīkṣaṇ, lag'tā nahī ki ek hī gārī kī bāt ho rahī hai.

R.: **Hamārī bhāṣā naṣṭ ho gayī** Bombay mẽ rah'kar.

(Pyaremohan unterbricht die Reparatur des Autos und verbessert Jijaji)

P.: Naṣṭ nahī sahib, bhraṣṭ, kahiye **bhāṣā bhraṣṭ ho gayī**.

(R. schaut etwas irritiert. P. beendet die Reparatur des Autos)

P.: **Ab koī kaṣṭ⁵⁷ nahī sāhib**. Tel-channī⁵⁸, **arthāt** jise āp oil-filter kah'te haī, us kā pec ḍhilā ho gayā thā⁵⁹, kas diyā hai, **dhvani** band!

...

P.: Sāhib, ham zarā **hast-prakṣālan kar'ke** ā rahā hai.⁶⁰

⁵⁷ Ich möchte nicht behaupten, dass *kaṣṭ* immer als Shuddh Hindi zu lesen sei. Innerhalb dieser Szene (in der Rede Pyaremohans) und der linguistischen Imagination des populären Kinos ist es allerdings so zu verstehen.

⁵⁸ Für den Begriff *tel-channī* bietet sich folgende Lesart an: Es wird dem englischen Begriff *oil-filter* gegenübergesetzt. Ich kann hier nur mutmaßen, dass *oil-filter* umgangssprachlich gebräuchlicher ist als *tel-channī*, der zweite Begriff dadurch möglicherweise als ‚konstruiert‘ aufgefasst wird. Jedenfalls ist es in erster Linie als eine Provokation gegen die Englisch-Vorliebe Raghavendras zu verstehen.

⁵⁹ *Pec ḍhilā ho gayā thā*, kann auch bedeuten: Er hat eine Schraube locker.

⁶⁰ James: Das Achsgetriebe ist im Eimer. Der Wagen läuft nicht.

Pyaremohan (an Raghavendra): Wenn Sie möchten, kann ich eine Untersuchung durchführen.

Raghavendra: Ja, mach' das mal.

Raghavendras Ehefrau: Ach du meine Güte! Der eine sagt „im Eimer“, der andere „Untersuchung“, es kommt einem nicht so vor, als würden sie über den gleichen Wagen reden.

Raghavendra: Hier in Bombay ist unsere Sprache zerfallen.

In diesem Dialog sind Bambaiya-Stellen unterstrichen und Shuddh Hindi Passagen fett markiert. Raghavendras Frau bringt den sprachideologischen Konflikt auf den Punkt: "... ek lafṛā kah'tā hai, dūs'rā parīkṣaṇ-nirīkṣaṇ, lag'tā nahī ki ek hī gārī kī bāt ho rahī hai." (Der eine sagt „im Eimer“, der andere „Untersuchung“, es kommt einem nicht so vor, als würden sie über den gleichen Wagen reden.) Wenn sich die *speech genres* ändern, dann wird sogar eine profane Autoreparatur zu einem persönlichen und weltanschaulichen Konflikt (im Verhältnis von Parimal zu Raghavendra geht es darum, die falsche puristische Überheblichkeit Raghavendras der Lächerlichkeit preiszugeben). Die Stimme der ideologischen Nabelschau ist in diesem Fall Standard-Filmi-Hindustani, es wird gleichsam bestimmt von der linguistischen Imagination des Stereotyps *Ehefrau* als auch kontextuell: Ihre Anwesenheit ist in dieser Szene nötig, um die zwei anderen Varietäten (Bambaiya und Shuddh Hindi), die in der Szene aufeinandertreffen, zu dialogisieren.

Es ist eines der komischen Glanzlichter des Films, dass selbst Raghavendra, der einen Shuddh Hindi sprechenden Fahrer aus Allahabad gefordert hat, der übertriebenen Reinheit der Sprache nicht mehr folgen kann: das Shuddh Hindi Pyare mohans ist ‚zu rein‘ und übersteigt die nur auf wenige Indexe angewiesene Imagination von Shuddh Hindi. Ein Ausweg ins Englische ist aber durch Pyare mohans Ablehnung des Englischen als einer unwissenschaftlichen Sprache verstellt (womit er ideologisch Einwänden des Shuddh Hindi-Fans Raghavendra zuvor kommt), gleichzeitig fordert er Raghavendra jedoch auf, ihn in Englisch zu unterrichten. Dieses ideologische Dilemma des national-traditionellen (Shuddh Hindi befürwortenden) Raghavendra und seiner Identität als reicher, Englisch sprechender Mann ist ein zentraler Konflikt seines Charakters, der sich, wie bei vielen anderen von Mukherjees Filmcharakteren, nicht ohne Weiteres in stereotype Formeln eingliedern lässt.

Das Erbe Mukherjees in Sachen Shuddh Hindi-Parodie wurde von dem Gespann Rajkumar Hirani/Abhijat Joshi angetreten, die mit dem später noch im Detail zu besprechenden „Lage Raho Munna Bhai“ (2006) und dem vor kurzem erschienen

P: Es heißt verfallen, nicht zerfallen, mein Herr. Sagen Sie: unsere Sprache ist verfallen!

P: So, jetzt gibt es keine Unannehmlichkeiten mehr. Das Ölsiebinstrument, das sie Filter nennen, hatte eine Schraube locker. Ich habe sie festgedreht. Es werden keine Töne mehr emaniert.

Mein Herr, ich reinige kurz meine Hände und bin sogleich wieder zur Stelle!

„3 Idiots“ (2010) Rekorde am *box-office* aufstellten. Als ich mich 2010 zur Feldforschung in Bombay aufhielt, war es vor allem eine Szene des Filmes „3 Idiots“, die in aller Munde war⁶¹: die ‚*balātkār*-Rede‘ des Strebers und Auswendiglerners Chatur.

Anlässlich des „Teachers Day“ hat der Bibliothekar Dubey eine Rede zu Ehren des Direktors des Imperial College of Engineering (ICE) und des Bildungsministers geschrieben, der zu dieser Veranstaltung extra angereist ist. Chatur, dessen zentrale Imagination die eines südindischen Nerds⁶² ist, und der Shuddh Hindi nicht versteht (sehr wohl aber über dessen institutionelle Macht informiert ist), memoriert alles, was Dubey ihm vorgelegt. Vor dem Halten der Rede gelingt es Rancho, dem Helden des Films, sie zu verändern. Hier gebe ich die Rede in gekürzter Fassung mit den kontextuellen Angaben aus dem 2010 veröffentlichten Drehbuch wieder:

Chatur: Ādarṇīya sabhāpati mahoday. Atithi viśeṣ śikṣaṇ mamtrī
Śrī R.D. Tripāṭhī jī, mān'nīy śikṣak'gaṇ aur mere pyāre sah'pāṭhiyo.
Āj agar ICE ās'mān kī bulandiyō ko chū rahā hai to us'kā śrey sirf
ek insān ko jātā hai.⁶³

⁶¹ Die Rede hat eine eigene Facebook-Repräsentation, auf der über 500 000 Personen ihren Gefallen bekunden (Stand 2011: <http://www.facebook.com/pages/Silencers-Chatur-Balatkar-Speech-from-3-Idiots/224073610891>).

⁶² Er wird vorgestellt als ein Südinder, der in Uganda aufgewachsen ist (Hirani 2010:43). Interessant ist hier die nordindische Sichtweise des Films, die eine unscharfe Kategorie des südindischen Nerds erlaubt, dessen regionale Konnotationen über seine Transkulturalität abgeschwächt werden: Er ist kein Tamile aus Tamil-Nadu, sondern jemand, der zwar die entscheidenden imaginären Charakteristika besitzt, jedoch etwas anderes bleibt. Damit schafft es die Figur eine Offenheit zu erreichen, die kommunale Assoziationen gleichzeitig anregt und über eine Unschärferelation umgeht.

⁶³ Chatur: Verehrungswürdiger Herr Vorsteher. Sehr geehrter Gast, Herr Bildungsminister R.D. Tripathi, hochgeschätzte Lehrerschaft, meine lieben Kommilitonen. Wenn die ICE heute die Höhen des Himmels erklimmt, so gilt der Dank in erster Linie einem Menschen: Shri Viru Sahastra-buddhe.

Dubey: Sir, er spricht, aber die Worte sind von mir.

Chatur: He is a great guy, really you are! In den letzten 31 Jahren hat er dieses College unablässig vergewaltigt.

Rancho (erklärt Raju): Es bedeutet „verfeinert“, er hat das College „verfeinert“. (wörtlich bedeutet *camatkār kar'nā* Wunder wirken, da die phonetische Nähe wichtig ist, musste ein wesentlich schwächerer Begriff gewählt werden.)

Verehrungswürdiger Herr Minister, seien Sie begrüßt. Sie gaben diesem Institut das, was es am nötigsten hatte.

Rancho (zu Raju): Geld.

Chatur: Brüste.

Dubey: Nicht Brüste! Das bedeutet ...

Minister: Dieser junge Mann ist ja im höchsten Grade beleidigend.

Chatur: Alle haben Brüste, aber sie zeigen sie nicht, niemand gibt sie. Ja, Ja, genau ...

(beaming at the director)

Śrī Virū Sahastrabuddhe!

(Everyone applauds. Dubey taps the Director's shoulder.)

Dubey: Sir, bol vah rahe haĩ, par śabd hamāre haĩ.

Chatur: He's a great guy, really you are!

Pich'le battīs sāl se in'hōne nirantar, is college mẽ, balātkār pe
balātkār kiye ...

(The auditorium explodes with laughter and hooting. The Minister is in splits. The Director is shocked. Dubey looks stunned and uncomprehending.)

Rancho:

(explains to an astonished Raju)

Is'kā mat'lab hai camatkār pe camatkār kiye haĩ.

Chatur:

[... wendet sich an den Minister]

Ādarṇīya mantrījī, namaskār

āp'ne is samsthān ko vo cīz dī jis'kī hamē sakht zarūrat thī.

Rancho: *(to Raju)* Dhan

Chatur: Stan.

(In the wings Dubey slaps his forehead in frustration. The students go mad with delight. Raju gapes, incredulous. Dubey miming the meaning of stan.)

Dubey: Stan nahĩ! Stan māne ...

(*The indignant minister turns towards the Director.*)

Minister: Kaisĩ ap'mān'janak bātē kar rahā hai ye laṛ'kā.

Catur: Stan hotā sabhĩ ke pās hai. Sab chupāke rakh'te haĩ. Detā koĩ nahĩ. Hā hā [...]. (ebd. 114-117)

Das *speech genre* dieser Szene ist eine Ehrenrede in Shuddh Hindi. Solche Reden sind sehr formell (haben ein enges Set an Kriterien, um es mit Bakhtin zu sagen: monologisch) und beinhalten üblicherweise ein paar preisende Worte über die jeweiligen Würdenträger der betreffenden Institution. Diese Szene hat aber auch eine spezifische Position innerhalb der Progression der Narration. Ich möchte hier ein bisschen vorgreifen und das methodologische Instrumentar um den später noch im Detail zu besprechenden Begriff des *Chronotopos* erweitern. Der *Chronotopos* ist ein Verhältnis von Raum und Zeit innerhalb der Narration und außerhalb – hier als Verweis auf diejenigen Formen von organisierter Rede, die das Publikum selbst erfahren hat oder aus Filmen und anderen Medien kennt. Diese Szene ist eine Attraktion des Films,⁶⁴ aber auch ein Spektakel im Film. Der Zuschauer nimmt in einer solchen diegetischen Vorstellung selbst Teil an dem Auditorium, ein wesentlicher Aspekt der außerordentlichen Beliebtheit dieser Szene. Wir werden jeweils rechtzeitig über die von Rancho vorgenommenen Manipulationen informiert und können in freudiger Erwartung die nächsten Schnitzer des verhassten Chatur antizipieren. Wir können hier allerdings nur angemessen analysieren, wenn auch auf die Bedeutung der Szene für die Narration eingegangen wird. So gesehen ist es die Szene, in der die Repräsentanten des (kranken) Bildungssystems und das Medium, das sie zumindest in diesem *speech genre* trägt, durch das Austauschen von nur zwei Worten ‚dekonstruiert‘ werden. Für die Narration ist es der entscheidende Moment der Bloßstellung Chatur, dessen Herausforderung – die Rahmenhandlung des Films – auf diese ‚Niederlage‘ zurückzuführen ist.

⁶⁴ Im Sinne des *cinema of attractions* (Vasudevan).

Schauen wir uns nun einmal an, was hier geschehen ist. Zwei Begriffe werden ausgetauscht. Aus der Wundertat (*camatkār*) wird die Vergewaltigung (*balātkār*), aus dem Vermögen (*dhan*) wird die Brust (*stan*). Der Ersatz dieser Wörter findet im gleichen Register statt. Sie wurden offensichtlich auch nach phonetischen Kriterien gewählt, sodass die dialogische Qualität der ausgetauschten Wörter stärker in den Vordergrund rückt. Der erste Vorgang (*camatkār* – *balātkār*) dreht die Bedeutung des Bezeichneten um und gibt eine sexuelle Konnotation obendrauf. Der zweite ist direkt vulgär, ist also gewissermaßen ein satirischer Klassiker. Die Operation ist inhaltlich (Austausch von Wörtern) und nicht formal (sie bleiben innerhalb des *speech genres*). Dieses Mittel ist besonders effektiv, da sich nun das Augenmerk auf die Funktion (die äußeren Parameter des *speech genres*) Shuddh Hindis richtet – Chatur hat die Rede auswendig gelernt (hat also eine völlig divergierende Intention hinsichtlich des Inhalts der von ihm gesprochenen Worte). Er beabsichtigte mit dieser Rede in einer Sprache, die er selbst nicht versteht, bei den beiden Honoratioren der Veranstaltung einen gewünschten Effekt hervorzurufen. Zwischengeschaltet ist der Redenschreiber, der Bibliothekar Dubey, der noch versichert, dass es in Wirklichkeit seine Rede ist und Chatur nur als Sprachrohr fungiert. Der Minister ist erst amüsiert, solange die Blamage auf Kosten des Institutsdirektors geht, wird aber mehr als ungehalten, sobald die Sprache auf ihn kommt. Die Szene könnte als satirischer Kommentar auf das institutionelle System und seine leeren Formen verstanden werden. Wenn jemand nicht weiß, was er sagt, muss ausschließlich die Form eine Funktion tragen. Die Drehbuchautoren vermochten es hier, eine effektive Kritik an leeren Formalismen und eine hohe narrative Dichte in einer Szene, die selbst öffentlichen Attraktionscharakter besitzt, zu verbinden.

Ein wichtiger Aspekt des populären indischen Kinos ist es, eine Sprache hervorgebracht zu haben, Standard-Filmi-Hindustani, die alle anderen sprachlichen Varietäten nicht mimetisch, sondern künstlerisch integriert. Sie befördert dadurch zum einen Heteroglossie in der medierten Form von Sprachbildern und gibt gleichzeitig einen neutralen Standard vor, an den sich alle anderen Formen linguistisch angleichen (aber imaginär abheben). Dabei wird auch verständlich, dass die bakhtinischen, politisch-moralisch evokativen Begriffspaare Dialog-Monolog, Heteroglossie-nationale Sprache und Roman-Poesie aufeinander angewiesen sind:

For if dialogism is the substratum of all monologism – if from within a sense of the ubiquity of the dialogical we are enabled to ‚see‘ or ‚hear‘ monologism for what it is and does, if we are freed from the mystification of its naturalness – then it is also true that a dialogised heteroglossia as it were *needs* the moment of individuation whose hypostasis generates the monological genres. Bakhtin’s revolutionary postulate of the primacy of the dialogue (in his strong sense) must be sustained, but it must also be qualified by a consideration we could call its obverse: without individuation, that primal state of all discourse would not only not be known, it would be immobile and would mobilize nothing and nobody. Everybody speaking at once is unimaginable except as noise: not polyphony, but cacophony, aesthetically unpleasing and ethico-politically null. (Pechey 2001:68)

5.4 Indexikalität

Meine Analyse bezieht sich auf bestimmte linguistische und paralinguistische Indexe, die jeweils vorwiegend an ein bestimmtes *speech genre* assoziativ gebunden sind. Indexe sind nach Peirce eine Gruppe von Zeichen, die zum bezeichneten Gegenstand eine Kontiguität haben⁶⁵, d.h. sie stehen zu ihm in einer Art nachbarschaftlichen Verhältnis (z.B. kausal, wie der Rauch zum Feuer, oder assoziativ, wie *boleto* zum Stereotyp des *tapori*). In beiden Fällen geht es um eine zeiträumliche Verortung der Bedeutung der Äußerung, die als Deixis bezeichnet wird. Diese zeiträumliche Verankerung lässt sich auf soziale Verhältnisse übertragen, „because the language we use carries in it a social history, a series of connections to times and places, where the same expressions or the manner in which they were articulated have been used before“ (Duranti 1997:209). Gumperz (1992, zit. bei Duranti 1997:212) verwendet den Begriff *contextualisation cues*, um diese deiktische Funktion sprachlicher und performativer Zeichen zu besprechen. Dazu

⁶⁵ <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/index2.html> (Zugriff 04.2010)

zählen neben den klassisch linguistischen Kategorien (Phonologie, Morphologie, Lexik und Syntax) (i) Prosodie, (ii) paralinguistische Zeichen (z.B. der verächtlich verzogene Mund von Johnny Walker), (iii) Tempo-Markierungen (iv), Überlappungen, (v) Lachen und (vi) förmliche Ausdrücke. In einer Analyse solcher kontextuellen Hinweise muss also stets auf diese weiteren Ebenen des Sprachlichen hingewiesen werden, so sie dem Geäußerten als weitere dialogisch vermittelte Instanz zukommen. Grundlage dieser Analyse der Indexe in Filmdialogen ist keine empirische soziolinguistische Forschung, sondern gerade die Annahme einer allgemeinen Publikums-Adresse des populären Films, deren Grundlage die Vertrautheit mit dem indischen Kino und seiner narrativen und sprachlichen Genres ist.

5.5 Rezipienten und Adresse

Genau diese Vorstellung einer einheitlichen Filmöffentlichkeit⁶⁶, die auf der eigenen Erfahrung als „idealer“ Rezipient beruht, ist trügerisch. Was ist, wenn diese Konzepte in erster Linie Ansichten einer ästhetischen Elite sind, die sich den gewöhnlichen Filmzuschauer „da draußen“ selbst konstruiert hat? Der Anspruch von psychologischen, kulturellen und ethnolinguistischen Arbeiten ist kein geringerer als zu behaupten, was die anderen in dem Mediendiskurs verstehen. Der Mangel an Rezeptionsstudien in dieser Sache scheint symptomatisch zu sein (Dwyer 2010, Nandy 1998, Pfeiderer 1985). Anjali Monteiros Studie zur Rezeption von üblicherweise als „Krimis“ bezeichneten Fernsehfilmen in einem Slum in Goa ergab, dass diese Filme als Dokumentationen der Polizeiarbeit angesehen wurden (Monteiro 1998). Ashis Nandy bemerkt dazu: „What different sections of the people see and what we think they see are entirely different things, and no serious student of culture and society would claim that the second set of meanings should have priority over the first“ (Nandy in Nandy/Lal 2006:xvi).

Meine eigenen Ausflüge in die Filmrezeption waren vielleicht aufgrund falscher Fragestellungen eher unergiebig, die sprachlichen Differenzen, die ich

⁶⁶ Diese Filmöffentlichkeit wird häufig im Zusammenhang mit dem Mega-Genre des Melodrama besprochen, was Vasudevan (2010) dazu veranlasste, sie „melodramatic public“ zu taufen. Das amerikanische Melodrama wird hier als eine ästhetische Form des Übergangs von traditionellen zu modernen Gesellschaften verstanden.

ansprechen wollte, wurden von den *bhāṭīs* kaum bewusst wahrgenommen. Nehmen wir zum Beispiel eine Frage, die auf die Sprache der Charaktere meines filmischen Fallbeispiels „Lage Raho Munna Bhai“ abzielte: „Seht ihr einen Unterschied in der Art und Weise, wie Circuit spricht und wie Munna spricht im Vergleich zu eurer Bhaigiri ki Bhasha?“ Als Antwort bekam ich meistens: „Nein, so sprechen wir auch!“

Insofern könnten alle theoretischen Axiome, mit denen in dieser Arbeit hantiert wird, als aufgepfropft, euro-oder anderweitig zentrisch⁶⁷ abgetan werden. Das soll natürlich nicht geschehen. Der geisteswissenschaftliche Diskurs über Film ist ein heuristisches Unterfangen, das über seine Abstraktheit eine Differenz zur Alltagswahrnehmung von Filmen erreicht und erst aus dieser Distanz auf ideologische Aspekte in Filmen eingehen kann. Sobald man sich selbst als Analysierender und seine eigene theoretische Herkunft nicht verschweigt, ist eine ethnolinguistische Analyse über die Verwendung von sprachlichen Genres im populären indischen Film keine Anmaßung, sondern ein dialogischer Prozess.

Im folgenden Unterabschnitt soll auf die Verknüpfung der *speech genres* mit stereotypen Charakteren und spezifischen Lokalitäten innerhalb der Narration bzw. des Genre, den *Chronotopoi*, eingegangen werden. In diesem Zusammenhang möchte ich, sofern sie helfen, die Stereotypen der Filmcharaktere zu erläutern, auch einige Konzepte der visuellen Publikumsadresse ansprechen, nämlich die der ikonischen Charaktere sowie des *relay of meaning* (Raghavendra 2008).

5.6 Stereotype Charaktere

Wir kennen amerikanische Filme mit deutschen Bösewichten, dem hünenhaften blonden Siegfried-Typ mit der schwermechanischen Motorik und immer einem gebrüllten Achtung, Rechts, mach Weg! auf der Zunge (z.B. „Die Hard“ 1, 2). Man kennt es auch, wenn sich im Hintergrund einer Bar-Szene im amerikanischen Berlin der 1950er Jahre der gutturale deutsche Sprachteppich ausbreitet. Der Zuschauer bekommt leicht den Eindruck, es handele sich um Arabisch (unser Bild davon), aber es soll Deutsch sein: das imaginierte Deutsch für die (ebenfalls imaginierte) ameri-

⁶⁷ Ich gehe in meinen Deutungen sicherlich von einer Bombay-zentrischen Position aus, die sich allerdings über die allgemeine Publikumsadresse des populären Films rechtfertigen lässt.

kanische Filmöffentlichkeit. Es handelt sich also um eine komplexe Vorstellung, die paralinguistische-performative (die hölzerne, militärische Bewegung), linguistische (Hervorhebung gutturaler Phoneme) und all jene kulturellen Fremd- und Selbstzuschreibungen vereint, die sie symbolisch nähren und aufrechterhalten.

Ich möchte hier ein südasiatisches Beispiel geben: Der Film „Amar Akbar Anthony“ (1977) ist in Sachen linguistische Imagination ein Vorzeigefall. Der Film hat drei distinkte sozio-religiöse Typen: Amar, der Hindu-Polizeibeamte, Akbar, der Qawwali-Sänger und Anthony, der christliche Kleinganove. Durch das Eingreifen des Gangsterbosses Robert und eine gehörige Portion Schicksal/Zufall wurden die drei, die ursprünglich Brüder waren, von ihren Eltern getrennt und kamen in die Obhut von Zieheltern: Akbar zu einem muslimischen Schneider, Amar zu einem Hindu und Anthony zu einem christlichen Priester. Die Mutter, Bharati, erblindete bei dem Versuch, einen der Jungen zu retten. Der Vater floh, nachdem er darin scheiterte, sich an Robert zu rächen, und avancierte später selbst zum gefürchteten Gangsterboss. Der Filmtitel erscheint nach einer Szene, die eine Bluttransfusion zeigt, die die drei jungen Männer ihrer Mutter geben, ohne zu wissen, dass es sich um ihre leibliche Mutter handelt und sie Brüder sind. Der Film bietet eine an der Nation orientierte Interpretation an: die jungen Männer, ursprünglich gleichen Blutes (mit Mutter Indien – Bharati – verbunden), sind sozio-kulturell getrennt und können letztlich nur über eine Art religiöse Epiphanie zur Einsicht gebracht werden (nämlich über die wiedergewonnene Sehfähigkeit der Mutter im Tempel Sai Babas⁶⁸). Die Geschichte schließt mit der Vereinigung der Familie und dem Sieg über den Tyrannen Robert.

Zu Anfang des Filmes, kurz nach der Transfusionsszene, werden die drei Hauptcharaktere in ihrem sozialen und linguistischen Umfeld, in dem sie nach der Trennung aufwuchsen, eingeführt:

⁶⁸ Tatsächlich ist es der *darśana* Sai Babas, dessen laserstrahlartiger Blick ihre Augen trifft und zur Erkenntnis ihrer familiären Verbindungen führt. Sai Baba (Shirdivala) hat in der Bombay-Filmindustrie eine besondere Stellung und eine beträchtliche Zahl von Anhängern, nicht zuletzt weil in seinem Kult enge Identitätskonzepte von Muslim und Hindu transzendiert werden.

Dialog Anthony und Father in der Kirche vor der Spendenbox⁶⁹

Anthony: Phir se bol'tā hū father dekho, **apun** jo kamātā hai fifty percent is ke peṭ mẽ dāl'te hai ki **naī**?

Father: Us kā peṭ mẽ dāl'kar tum is ko riśvat detā hai?

Anthony: Are father **apun** kaun **hotā** riśvat denevāle, dekho father!

Vah jo **apun** ko detā hai us mẽ se fifty percent **apun** us ke peṭi mẽ dāl'tā hai. Garīb log **ke vāste** yah **apun** kā understanding hai ki **naī**.⁷⁰

Beide Charaktere benutzen kein Standard-Hindi-Urdu in seiner Film-Norm (Filmi-Hindustani). Der *ṭapori*-Hintergrund von Anthony drückt sich linguistisch in dieser Szene durch bestimmte Indexwörter wie *apun* (für Standard-Filmi-Hindustani (S) *maī*) grammatische Konstruktionen wie der Postposition *ke vāste* (S *ke liye*) und phonetischen Eigenarten wie *naī* (S *nahī*) aus, die in der Passage fett markiert wurden. Auch der Priester benutzt grammatische Formen, die Bambaiya Hindi entsprechen (unterstrichen), es entsteht aber im Laufe der Unterhaltung nicht der Eindruck von Tapani-Hindi, da bestimmte Marker (Indexwörter) fehlen.

Der christlich-englische Hintergrund ist über das Wort *understanding* (anstelle von *samajh mẽ*) angedeutet. Die Szene spielt in der bekannte Mount Mary's Church in Bandra, die mit relativ wohlhabenden, christlichen Gruppen goanischer Einwanderer assoziiert wird, deren Umgangssprache oft Englisch ist (siehe Besprechung zu *Chronotopos* unten). In Dharavi gab ich meinen Gesprächspartnern bei Gelegenheit zwei Sätze, die beide Bambaiya Hindi-Flexionen besaßen, sich in der Lexik aber

⁶⁹ Ich konnte ein Drehbuch des Films im *National Film Archives of India* einsehen. Formale Ungenauigkeiten, unterschiedliche Schreibweisen, die nicht der Aussprache im Film entsprechen, wurden von mir an die Standard-Schreibung angeglichen. Es ist möglicherweise nicht das Originalskript des/der Drehbuchautoren (in der Produktion eines populären Kinofilms ist das Skript häufig erst mit der Vollendung des Films abgeschlossen). Es handelt sich vielleicht um eine später vom Film unter Zeitdruck abgetippte Version. Die geringe Aufmerksamkeit, die der Kohärenz der Schreibweise der Tapani-Dialoge gezollt wird, findet sich jedoch nicht in den Urdu-lastigen Passagen von Akbar oder dem Standard-Hindi-Urdu der Mutter, was dem nicht-literalen Status der Varietät entsprechen würde.

⁷⁰ Anthony: Pass auf Vater, ich erkläre es dir noch einmal, 50 Prozent von dem, was ich verdiene, landet im Bauch dieser Box, ist doch so oder?

Father: Willst du ihn bestechen, indem du ihn fütterst?

Anthony: Hör mal! Wen soll ich denn bestechen? Von dem, was er mir gibt, landen 50 Prozent in dieser Box. Das ist meine Vorstellung von „Geld für die Armen“.

unterschieden. Sobald sie Wörter wie *boleto* und *apun* beinhalteten, waren sie Taponi Bhasha. Selbst wenn die Flexionen der Verben sich nach Standard Hindi-Urdu richteten, wurde von einer Gruppe *bhāṭis* – im Vergleich zu Bambaiya Hindi-Flexionen, aber ohne Taponi-Wörter – der Satz als mehr „Taponi“ eingestuft, der diese Indexwörter beinhaltete.

Der folgende Dialog führt die Charaktere Akbar, den Qawwali-Sänger, und Salma, die von Akbar hofierte Ärztin, ein.

Dialog Akbar und Salma im Krankenhaus

Salma: Yah jhūṭh-mūṭh kā āī mat karo, ab jāo yahā se tum bil'kul ṭhik ho.

Akbar: Ṭhik hū, ājī āp'kā yah ādhā big'ṛā huā hai mere sīne par hāth rakh'kar zarā kān lagāke suno, upar se kha yahī āvāz āegī **dard-e-dil, dard-e-kamar, dard-e-jigar** dard merā dard kā godām ban'kar rah gayā.

Salma: Lag'tā hai ab tumhāre qavvālī ke śauk kam ho gae hāī, is'liye roz marīz ban'kar hospital cale āte ho.

Akbar: Māf kījiyegā huzūr, āj āp'kā yah marīz **dard-e-dil** kā ilāj kar'vāne ke liye khās dāvat dene yahā āyā hai.⁷¹

Hier wird ein muslimischer Typus herausgearbeitet, den man als erfahrener

⁷¹ Salma: Hör jetzt auf mit diesem falschen Gestöhne! Dir geht es hervorragend.

Akbar: Mir soll es gut gehen? Ich bin halb zu Grunde gerichtet. Sie müssen nur einmal die Hand auf meine Brust legen und lauschen, schon hören sie die Stimmen meines schmerzenden Herzens, meiner schmerzenden Hüften und meiner schmerzenden Seele. Ich habe hier ein ganzes Lagerhaus voll von Schmerz!

Salma: Es scheint mir, dass du dich mehr dafür interessierst, hier jeden Tag in das Krankenhaus zu kommen als deine Qawwali Lieder zu üben.

Akbar: Bitte verzeiht, eure Hoheit! Euer Patient ist am heutigen Tage gekommen, um seine Herzschmerzen mit einer Einladung zum Abendessen zu kurieren.

Kinogänger aus den Muslim-Social Filmen⁷² kennt: Der leidende, sensible Ästhet und die dazu passende Sprache Urdu, bzw. ein Urdu-Abdruck, der sich in der Passage an den fett markierten Wörter von Standard Filmi-Hindustani absetzt. Die Performanz macht aber eine ironische Distanz zu dieser Rolle sichtbar – wie die Sprache gleichermaßen zum Ziel hat, den stereotypen Charakter herauszubilden, wird dieser Charakter durch die pathetische Vortragsweise wieder in Frage gestellt.

Nach einer gewalttätigen Auseinandersetzung in einer Bar treffen sich Anthony und Akbar auf der Straße, nachdem Anthony ein paar Ganoven verprügelt hat:

Akbar: Subhānallāh, subhānallāh, Anthony bhāī. Yah khayāl rakho ki pah'le gande nāle ke sāth hī bastī kī gand'gī dūr kar dī, bahut acche, Allāh kare, in bājūō kā zor baḥ'tā jāe aur sāre guṇḍō kā zor ghaṭ'tā jāe.

Anthony: Hā vāh sab to ṭhīk hai par tum āj'kal hai kidhar dikh'tāic nahī?

Akbar: Are kyā Anthony bhāī, qavvālī kī taiyārī mẽ lagā huā hū.⁷³

In einer alltagssprachlichen Situation würde man eine Angleichung der *speech genres* der Sprechenden erwarten, vorausgesetzt sie teilen ein standardsprachliches Repertoire, das beide Register, Bambaiya Hindi und Standard Urdu, beinhaltet. Die filmischen stereotypen Charaktere erlauben dies nur im geringen Maße. Durch eine Anpassung von Anthonys Tapani Hindi an das Urdu Akbars würde seine stereotype

⁷² Der Social-Film ist eines der Genre des populären indischen Kinos, das sich meist mit sozialen Fragen beschäftigt, insbesondere Familie, transgressiver Liebe und wirtschaftlichen Verhältnissen (z.B. „Do beegha Zameen“, „Mother India“). Muslim Socials bezeichnet die Gruppe von Filmen, die diese Themen in einer muslimisch (imaginierten) Umgebung behandeln. Hier sind insbesondere die Regisseure Mehboob Khan („Najma“), Kamal Amrohi („Pakeezah“) und Said Akhtar Mirza („Naseem“, „Salim Langde pe mat Ro“) zu nennen. Der Typus des sensiblen Ästhet figuriert mit Regelmäßigkeit in diesen Filmen (z.B. „Chaudvin ka Chand“, „Mughal e Azam“)

⁷³ Akbar: Gott sei gelobt! Anthony Bhai, du hast es einmal wieder geschafft, die Reinigung schmutziger Kanäle mit der des Viertels zu verbinden, wirklich ausgezeichnet, Gott möge die Kraft deiner Oberarme mehren und die aller Ganoven schwinden lassen.

Anthony: Ja ja, is' schon klar, aber erzähl doch mal: Wo treibst du dich in letzter Zeit so herum?

Akbar: Naja, Anthony, was soll ich sagen? Ich stecke gerade mitten in den Vorbereitungen meiner Qawwali- Aufführung.

Person Gefahr laufen, unscharf zu werden, da sie aus einem Set von Attributen besteht, in dem Sprache nicht optional ist, sondern sich vielmehr im Zentrum der stereotypen Imagination befindet.

An dieser Stelle möchte ich auf das Stereotyp und seine Beziehung zur ikonischen Publikumsadresse eingehen. Die ikonische Ansprache wird in der Theorie des populären indischen Films gewöhnlich im Vierergespann mit *Frontalität*⁷⁴, *Tableau*⁷⁵ und *Darshana*⁷⁶ besprochen (Vasudevan 2010, Dwyer 2002, Raghavendra 2008). Geeta Kapur, die den Begriff der *ikonischen Adresse* prägte, versteht darunter: „An image into which symbolic meanings converge and in which moreover they achieve stasis“ (in Vasudevan 2010:110). Diese Stasis der abgeflachten Bedeutung gibt dem ikonischen Bild die Funktion eines Stereotypes, sobald man von der Sphäre der Publikumsadresse auf einen gesamtgesellschaftlichen filmisch vermittelten Typus übergeht, der die Ebene der Sprache mit einbezieht.⁷⁷ Problematisch sind diese Modi der Adresse abermals durch die impliziten Aussagen, die sie gegenüber dem/den Filmrezipienten machen, denn sie entstammen dem Bereich der Theaterästhetik (*Frontalität*) und der religiösen Sphäre (*darśana*) und vermitteln das Bild eines vormodernen, dem filmischen Medium nicht gewachsenen, magisch orientierten Kinogängers (Gehlavat 2010). Der Begriff des Stereotyps ist auch aus diesem Grund dem *Ikonischen* vorzuziehen. Die stereotypen⁷⁸ Filmcharaktere wurden von Raghavendra (2008) im Verbund mit Madhav Prasads Konzept des *relay of meaning* besprochen. Damit ist eine für den populären indischen Film typische Art präfigurierter Bedeutung gemeint:

The ‚tacit agreement‘ between the filmmaker and the spectator on the meaning of each representation implies that the shape of the represented object must be fixed. The object must also be conceived

⁷⁴ Eine dem Theater entlehnte direkte Ansprache der Charaktere zur Kamera.

⁷⁵ Ein Bild, das auf nichts außerhalb seiner selbst verweist (Vasudevan 2010); Dwyer (2002:46) verbindet das Tableau mit Göttertafeln, den Jhankis aus dem populären Volkstheater (insb. Ramlila).

⁷⁶ Eine Art Autorität verleihender doppelt gerichteter Blick (Dwyer 2002), der aus dem Blickkontakt des Gläubigen mit den Augen der Gottesstatur herrührt.

⁷⁷ Ich gebe hier die Wikipedia-Definition wieder: „Ein Stereotyp kann als eine eingängige Zusammenfassung von Eigenschaften oder Verhaltensweisen aufgefasst werden, die häufig einen hohen Wiedererkennungswert hat, dabei aber in aller Regel für sich genommen den gemeinten Sachverhalt sehr vereinfacht“.

⁷⁸ Raghavendra bezeichnet sie als „essenzhaft“ (Raghavendra 2008:49).

and represented in a manner that makes all its attributes visible at first glance, and not gradually revealed. (ebd. 49)

Ansätze, die die Ästhetik des indischen Filmes aus der indischen ästhetischen Theorie (der *rasa*-Lehre) ableiten (Lutze in Pfeleiderer 1985), behaupten Ähnliches, nämlich dass die einzelnen *rasa* universale ästhetische Erfahrungstypen (*bhāva*) abrufen. Sie haben den Vorzug, emische Konzepte zur Erklärung der Filmästhetik heranzuziehen, geben allerdings eine problematische Genealogie, da es möglicherweise keine geschlossene Entwicklung von der höfischen *rasa*-Literatur zum modernen Film gibt. Ein anderes verbreitetes Argument ist, dass sich der Typus gerade über diese Abstraktion als brechtscher Entfremdungseffekt einstellt und die ideologische Verflachung der Typen unterwandert. Hier sind wir wieder mitten in dem Problem der Rezeptionsstudien, womit sich der Kreis vorerst schließt.

Nun zurück zu einem letzten Beispiel der Sprachverwendung stereotyper Charaktere. Vor der Qawwali-Aufführung Akbars treffen sich die Mutter und Anthony in einer Menschenmenge vor dem Eingang.

Mutter: Are bhāī ek ticket milegī?

Anthony: Are māī tum idhar gardī mẽ kyā **kar'tā**?

M: Tum kaun ho?

A: Are **apun** Anthonī, Anthony Gonsalvez.

M: Beṭā tū?

A: Hā hā, magar tum idhar kyā **kar'tā hai** māī?

M: Ak'bar ko phūl dene āī thī. Sunā hai, bahut acchā gātā hai. Maī bhī sun'nā cāh'tī hū.

A: Aisā kyā to calo na, apun tere ko leke cal'tā hai, cal!

M: Lekin ye log bol'te hāī, ticket khatm ho gāī.

A: Ticket **khalās ho gayā**, are koī **vāndā** nahī māī, **apun** ke pās dekho *special* pās hai, tum is ticket par baiṭh jānā, apun tere pāv ke pās nice baiṭh jāegā.⁷⁹

⁷⁹ Mutter: Entschuldigung, bekomme ich hier noch ein Ticket?

Anthony: Mutter, was machst du denn hier in der Schlange?

Das Hindi der Mutter ist nicht spezifisch markiert, die von mir fett markierten Stellen vermitteln den *tapori-style* Anthonys. Dass die Mutter keine Markierungen hat, spricht für ihren Typus als Mutter-Indien: der Standard haftet ihr als Repräsentanz der Nation an.

5.7 Chronotopoi und speech genre

Es sind aber wie oben schon angeführt nicht nur die stereotypen Charaktere zu berücksichtigen, auch Orte spielen im Film eine wichtige Rolle für die Konstruktion linguistischer Imagination. In der Soziolinguistik werden die mit bestimmten sprachlichen Registern verbundenen Orte als Domänen bezeichnet: Klassische Domänen sind z.B. die Familie, die Arbeit, die Kneipe usw. Sobald sie in filmische Narrationen eingebunden sind, kann man mit Bakhtin von *Chronotopoi*⁸⁰ sprechen, da sie ihre räumliche Bedeutung nur innerhalb der zeitlichen Progression der Narration erhalten. Der Begriff des Chronotopos ist einer der komplexesten in Bakhtins Terminologie, da schließlich jede Bedeutung zeiträumlich präfiguriert ist: „without such temporal spacial expression, even abstract thought is impossible. Consequently every entry into the sphere of meaning is accomplished only through the gates of the chronotope“ (2008:258). In diesem Sinne der Omnipräsenz von zeiträumlichen Faktoren im Roman spricht Bakhtin davon, dass Leser und Autor nicht nur ihre eigenen Sets von Chronotopoi kennen, sondern jeweils einen eigenen Chronotopos bewohnen, von dem aus sie mit dem Text im Dialog stehen (2008:252-3). Sue Vice schlägt drei Ebenen vor, auf denen Chronotopoi wirksam werden:

First as the means by which texts present history, second as the

Mutter: Anthony bist du das?

A: Ja, ich bin's, was machst du denn hier?

Mutter: Ich bin gekommen, um Akbar Blumen zu geben. Ich habe gehört, dass er sehr gut singen kann. Ich möchte das einmal hören.

A: Ist das so? Na dann nehme ich dich mit hinein!

M: Aber diese Leute sagen, dass es keine Tickets mehr gibt.

A: Auch wenn es keine Tickets mehr gibt, ist das kein Problem. Ich habe einen „special pass“, da kannst du auch mit drauf. Ich setze mich dann zu deinen Füßen.

⁸⁰ Von nun an wird der Begriff Chronotopos nicht mehr kursiv geschrieben, da er im Gegensatz zu *speech genre* auch als ein deutscher Fachbegriff gelten kann.

relation between images of time and space in the novel, out of which any representation of history must be constructed; and third as a way of discussing the formal properties of the text itself, its plot narrator and relation to other texts. (Vice 1997:201/202)

Die erste hier erwähnte Kategorie des Chronotopos ist für den populären indischen Film insofern interessant, als eine Verankerung der Narration in absoluter (historischer Zeit) aufgrund ihrer narrativen Logik nicht angestrebt wird, da sie die präfigurierte Bedeutung und damit die Stabilität der zentralen Metaphern (Familie, Stereotypen) gefährden würde (Raghavendra 2008, siehe oben)⁸¹. Damit gleicht der populäre indische Film dem von Bakhtin besprochenen Chronotopos des „adventure novel of the ordeal“, der ebenfalls weder psychologische Entwicklung noch eine stringente, der Handlung inhärente Entwicklung vorgibt, d.h. die meisten Ereignisse sind kontingent, die Handlung scheint unbegrenzt ausdehnbar (Holquist 1990:108-109). Der zweite und dritte Begriff bieten sich für eine Arbeit mit dem populären indischen Film an⁸², gerade weil das *relay of meaning* zu einer Kondensierung wiederkehrender Typen führt und so Chronotopoi mit besonders großem Wiedererkennungswert hervorbringt.

Nicht immer ist der Chronotopos der zirkulären Zeit notwendigerweise unhistorisch. In der Anfangsszene der Fernsehproduktion des Mahabharata kann dies beobachtet werden:

⁸¹ Natürlich gibt es in jüngster Zeit allerhand Ausnahmen, vor allem in historisch-nationalistischen Filmen (z.B. „Mangal Pandey“, „Lagaan“, „The Legend of Bhagat Singh“, „Ashoka“).

⁸² Dwyer (2002:58-77) geht in ihrem Buch zur Ästhetik (insbesondere Mise en Scène) des indischen Kinos kurz auf Chronotopoi ein. Dabei erstellt sie eine unverbindliche Typologie von Chronotopoi im populären indischen Film. Es gibt ein Set von romantischen Orten, das sich in Song und Tanzsequenzen zeigt und häufig den phantastischen Raum der Liebenden wiedergibt. Dazu zählen bestimmte Chronotopoi, die mit einer geographischen Imagination einhergehen, wie z.B. Kaschmir, die Schweiz (die Schweiz als Kaschmir), Paris, London usw. Zum anderen finden sich die dichotomischen Chronotopoi der modernen Großstadt und des idyllischen gemeinschaftlichen Dorflebens. Eine weitere Gruppe sind häusliche Chronotopoi, zu denen neben den intimen Räumen wie Badezimmern und Schlafzimmern die berühmte geschwungene Treppe im Wohnzimmer zählt, die filmische Innenarchitektur *par excellence* (siehe auch Kabir 1999 im Gespräch mit Akhtar). Die auslandende Innenarchitektur rezenter Filme wertet Mazumdar (2007) als Abkehr vom konfliktbeladenen Räumen der Straße hin zu psychologischen und gesellschaftlichen Problemen der Mittelschicht (z.B. „Hum Aapke Hain Kaun“ 1994, „Dil Chahta Hai“ 2001). Dwyer hebt Orte religiöser und weltlicher Autorität als eine weitere Gruppe hervor. Dazu zählen Tempel, öffentliche Einrichtungen wie Polizeistationen und Gefängnisse, aber auch (meist private) Krankenhäuser. Eine letzte Gruppe von Chronotopoi sind Räume transgressiver Romantik (meist außerehelich): z.B. das Kotha der Kurtisane und der Nachtclub.

Yah kahānī **vāstav mē** us din śurū nahī huī, jis din śrī Kṛṣṇā Arjun ko **up'deś** diyā thā yā jis din Draupadī ne Duryodhan kā mazāk urāyā thā, yah kahānī in ghaṭ'nāō ke bahut pah'le Duśyant aur Śakuntalā ke **putra**, cakravartī mahārāj Bharat ke **viśāl** yātrā se lauṭ'ne par Hastināpur rāj'dar'bār mē śurū hotī hai.⁸³

Indexe für Shuddh Hindi sind hier fett markiert, perso-arabisch-stämmiger Standard-Filmi-Hindustani Wortschatz ist unterstrichen.

Dieser Textausschnitt entstammt der ersten Folge der Fernsehproduktion des Mahabharata⁸⁴ von 1988-90. Wir sehen vor dem Hintergrund des Universums die Umrisse einer Göttergestalt und ein sich drehendes Rad. Beide stellen metonymische Verweise dar, das erste auf den unendlichen Gott (den Erzähler des Prologs) und das Rad (*cakra*) auf die mit ihm assoziierte zirkuläre Zeit. Der Erzähler gibt sich als Kronzeuge der Ereignisse aus (er kennt die Wirklichkeit [*vāstav mē*] der historischen Ereignisse). Alles spielte sich vor seinen Augen ab. Er sagt von sich, die Verkörperung beider Helden, Arjuna und Duryodhana, zu sein. Die Geschichte (*itihāsa*) wird auch als „unsterbliche Erzählung“ (*amar-kathā*) bezeichnet. Es ist also gleichsam eine Markierung für spezifische historische Momente (*jis din Śrī Kṛṣṇā Arjun ko up'deś diyā thā*) und für die zirkuläre Zeit (das *cakra*, das Universum) vorhanden. In welche Sprache setzt man nun eine solche Erzählerstimme? Sie lässt sich schlecht als stereotype Sprechweise einordnen (obwohl es natürlich auch den Typus des Gottes gibt⁸⁵). Sie kann in diesem Fall (am Anfang des Mahabharata) am besten als bloßer Chronotopos verstanden werden, als direkte zeiträumliche Verdichtung der Histori-

⁸³ Diese Geschichte begann in Wirklichkeit weder an dem Tag, als Krishna Arjun die Weisung gab, noch an jenem Tag, als Draupadi sich über Duryodhana lustig gemacht hat. Diese Geschichte begann weit vor diesen Ereignissen, nämlich als der Weltherrscher Bharat, der Sohn von Dushant und Shakuntala, von einer weiten Reise zu seinem Hof in Hastinapur zurückkehrte.

⁸⁴ Geschrieben vom Schriftsteller und Drehbuchautors Rahi Mazum Reza, ein hybrider Autor im besten Sinne des Wortes. Rezas berühmtestes Werk, *Ādhā Gāv* wird zwar zur Hindi-Literatur gezählt, es ist in seiner Lexik aber derart von perso-arabischen Wörtern bestimmt, dass sich in dieser Kategorisierung einmal mehr das gespaltene Verhältnis ‚Hindis‘ zum Komplex der Sprache, Schrift und Literaturgeschichte widerspiegelt. Neben Romanen und Kurzgeschichten trat Reza vor allem als Dialogschreiber für populäre Filme in Erscheinung. Am bekanntesten ist er jedoch als Autor der Dialoge des Mahabharata.

⁸⁵ Es wäre ein lohnendes Unterfangen, sich die Register der Götter im populären Film vorzunehmen.

zität der epischen Handlung.⁸⁶ Es wird also eine Sprache gebraucht, die eine Imagination des Ewigen (des *cakra*, des Universums), aber auch des Historischen, des Alten (spezifische Ereignisse) trägt. Diese sprachliche Imagination haftet Sanskrit an und wird hier dem Filmi-Hindustani geliehen. Ist es aber Shuddh Hindi? Die unterstrichenen Wörter stammen aus dem gemeinsamen linguistischen Repertoire Standard-Hindi-Urdus, sie haben eine perso-arabische Etymologie. Für diese Begriffe ließe sich problemlos eine gebräuchliche *śuddh*-Form finden. Z.B. könnte *din* durch *divas*, *śūrū* durch *āraṃbh* und *mazāk* durch *parihās* ersetzt werden. Die Sprache entlehnt über einige Indexe die Imagination von Shuddh Hindi, bleibt aber gut verständliches Filmi-Hindustani. Tatsächlich dominiert zumindest in dieser Passage trotz chronotopischer Assoziation mit dem Schöpfergott und der zirkulären Zeit immer noch der verbreitete perso-arabisch-stämmige Wortschatz.

Aus diesem einen Beispiel soll keine generelle Tendenz abgeleitet werden, die Begriffsfrage habe ich oben (4.) in größerem Detail abgehandelt und dabei versucht, ihren dialogischen Moment hervorzuheben. Auch sind andere Abschnitte derselben Passage der ersten Folge der Serie stärker vom Gebrauch der *tatsama*-Lexik bestimmt. Dennoch möchte ich diese Passage als Gegenbeispiel zu der oben von Trivedi zitierten Anfangsszene aus „Mughal-e-Azam“ verstehen: selbst wo vieles auf Sanskrit-Lexik (und damit auf Shuddh Hindi) hindeutet, findet sich zum großen Teil Standard-Filmi-Hindustani-Lexik. Die Trennung zwischen linguistischer Imagination und linguistischer Materialität muss hier beachtet werden.

Der zweite von Vice angesprochene Aspekt des Chronotopos macht es möglich, die Entwicklung eines bestimmten Chronotopos samt seiner politischen und sozialen Imagination durch die Geschichte des Mediums und seines Diskurses zu beobachten. So ließe sich z.B. der Chronotopos der Straße vom Sanskrit-Drama zum Bambaiya Gangster-Film verfolgen (falls hier eine zusammenhängende Entwicklung vorliegen sollte) oder mit dem Chronotopos der Straße in der westlichen Tradition vergleichen. Ich gehe hier nur auf die für den *ṭaporī* relevanten Chronotopoi des Films ab 1947 ein. Es müssen unterschiedliche Chronotopoi der Straße selbst unterschieden werden, wie bspw. die Landstraße und die Straße in der Stadt. In den

⁸⁶ Im Gegensatz zum anderen großen indischen Epos des Ramayana, das als *mahākāvya* (das große Gedicht) gilt, werden die Ereignisse des Mahabharata als historische Begebenheiten verstanden (*itihāsa*).

Filmen Raj Kapoors (z.B. „Awaara“, „Shree 420“) ist der Chronotopos der Landstraße der des Aufbruchs in die Großstadt⁸⁷. Im figurativen Sinne verweist er auf die Moderne, die der ländlichen Idylle der Herkunft des Helden gegenübergestellt wird. Sobald der Held jedoch die Stadt betritt, wird die Straße der Großstadt zu seiner Notunterkunft, zum Treffpunkt von Verbrechern. Diese zweite Straße trägt nicht mehr die figurative Bedeutung des Aufbruchs, sondern stellt vielmehr eine moralische Qualität dar, eine Verdichtung der Umstände, die den Vagabund zu korrumpieren drohen. Sie ist auch der Ort erster Begegnungen mit dem Fremden, den Anderen in der Stadt: Verkäufer, Bettler, Ordnungshüter, Prostituierte und Straßenkinder. Sie ist der Ort ungebändigter Bewegung: der Verkehr, Blicke aus dem Fenster des Busses auf viktorianische Paläste und heruntergekommene Industrieanlagen. Damit hängt die Straße mit anderen Chronotopoi der Großstadt zusammen, die die Enge des großstädtischen Lebens evozieren, die Entfremdung des Einzelnen, des von seiner Familie getrennten jungen Mannes – vielleicht der Auslöser schlechthin der Bombay-„Erfahrung“, der auf der Straße neue Bündnisse schmiedet.

Diese Chronotopoi des anderen Bombays werden am Anfang des Films „Satya“ (1998) vermittelt: das Gewimmel von Booten im Hafen, die Menschenmassen in den *local trains* und natürlich die Weite des Meeres, die Umkehrung der klaustrophobischen Stadt und damit ein Chronotopos der Verinnerlichung und der Emotionen. Die Straße steht dem ikonischen Bombay gegenüber – ihre Differenz ist ein weiteres Merkmal der Bombay-Erfahrung. Der dazugehörige Chronotopos ist der Marine Drive⁸⁸: der Blick auf die nachts beleuchteten Gebäude des Hilton Hotels und des Air India Building, die wie überdimensionierte Nervenzellen anmutenden grauen Wellenbrecher aus Beton, auf denen die Gangster aus den Filmen mit ihren Liebsten sitzen und Familienplanung betreiben. Diese Impressionen, die wir filmisch

⁸⁷ Während das westliche (vor allem amerikanische) Genre des Roadmovies vom zentralen Motiv – „der Wille zum Aufbruch, um Äußeres neu wahrzunehmen, auf dass sich auch Inneres verändert“ – geleitet wird (Grob 2006:18), verhindert die Ästhetik des populären indischen Kinos eine tiefergehende psychologische Entwicklung der Figuren. Der Aufbruch kann demnach nicht individuell-psychologisch gedeutet werden, sondern stets gesellschaftspsychologisch. Es wundert nicht, dass es erst vor kurzem im Zuge der durch das Aufkommen der Multiplex-Kinos bedingten Ausdifferenzierung des indischen populären Filmes zum ersten Genre-Road-Movie kam mit dem bezeichnenden Namen: „Road Movie“ (2009).

⁸⁸ Der Marine Drive ist vielleicht neben Juhu-Beach der ikonische Drehort schlechthin, wenn es darum geht, die Handlung in Bombay zu verorten und die Schokoladenseite des Großstadtlebens zu evozieren (Autorennen, Flirten, Flanieren etc.).

in den Chronotopoi der Großstadt antreffen, kondensieren bestimmte Arten des Sprechens. Taporī Bhasha gehört zur Straße genauso wie andererseits die Büros oberhalb des Marine Drive und die Lobby eines Luxushotels Englisch evozieren. Die Orte des *ṭaporī* sind der *ṭap'rī* (und die dazugehörige Sitzbank: *kaṭṭā*), an dem es *pān*, *vaḍāpāv*, *nīmḃū-sār'bat* und *bīrī* zu erstehen gibt, das zur Straße offene Café und natürlich die Straße selbst.

Der *ṭaporī*-Charakter späterer Filme teilt sich mit dem zuversichtlichen Landstreicher Raj Kapoors zwar eine gemeinsame Entwicklung, aber besonders der Chronotopos der großstädtischen Straße wird weiter entwickelt sowohl zur Versinnbildlichung der Vaterlosigkeit des *ṭaporī* als auch zum klassischen Ort seiner Performanz. Der Amir Khan-*ṭaporī* spielt mit dem öffentlichen Inventar der Straße, er eignet sich den Raum an: „The tapori is a figure of transgression who borrows from the world of gestures to create a new space for the performance of a bodily resistance in the public spaces of the city“ (Mazumdar 2007:78). Wenn er sich in einen dem Stereotyp fremden Chronotopos aufhält, entstehen besonders spannungsreiche und komische Situationen wie in der bekannten Hotelszene in „Rangeela“ (1995):



(Abb. 1)

Munna, mit Sonnenbrille und gelbem Trainingsanzug ausgerüstet, betritt zusammen mit Mili das Foyer des Taj Mahal Hotels.

Mili: Baṛe hoṭel mẽ lāne kī kyā zarūrat thī?

Munna: Are āj apun tere ko dikhātā hai life kyā hotā hai. Caubīs ghaṇṭe khulā rah'tā hai hoṭel. Hā, bahut māl kharcā kiyā [...]

Yahā sab log apun ko jān'tā hai. Hā.

(Munna grüßt jemanden außerhalb des Bildes.)

Munna: Ai, kyā bol'tā hai!

(Munna und Mili setzten sich an den Tisch. Dabei lässt sich Munna lässig in den Sessel fallen und rollt überraschenderweise einen halben Meter nach hinten.)

Munna: Are, yah to picchu jārelī hai.

Mili *(lächelt)*: Munna.

Munna *(ruft in das Foyer hinein)*: Are, koī hai kyā? Ai tambī, idhar ā!

Kellner: Yes Sir, what can I do for you?

Munna: Ehh, krekt *(correct)*.

Kellner: Yes Sir, would you like to place any orders Sir?

Munna: Ehh, guḍ guḍ *(good, good)*.

Mili: Are Munna, vah pūch rahe tum kyā khānā khāoge?

Munna: Are to Hindī mẽ bol'nā! Kyā hai, khāne ko kyā hai?

Kellner: Would you like to try our Russian salad or French fries or something like that.

Munna: Are yah angrezī iṭem nahī cāhie apun ko! Aisā kuch lā, jo arm pe lage. Ek kām kar, pah'le tū ek plate kāndā kāṭ'ke lā. Aur bhejā fry, usaḷ'pāv, baida? karī, aur ... eh ... ek jindā rice churmā mār'ke.

Mili: Eh Munna, kyā bāt kar rahe ho. yah sārī cizē yahā nahī mil'tī?.

*(kontextuelle Angaben M.K.)*⁸⁹

⁸⁹ Mili: War es wirklich nötig, in ein so großes Hotel zu gehen?

Munna: Heute zeig' ich dir, wie man so richtig lebt! Der Laden hat 24 Stunden geöffnet, die haben hier richtig Geld ausgegeben. Die kennen mich alle ... Eh, was geht, Alter!

Munna setzt sich und rollt mit dem Sessel nach hinten.

Munna: Man, das Ding rutscht ja!

Mili *(lächelt)*: Munna.

Munna: Hallo, ist hier irgendjemand ... eh Ober, komm mal rüber!

Ober: Yes sir, what can I do for you?

Munna: Mmm, correct.

Ober: Yes sir, would you like to place any orders?

Munna: good, good.

In dieser Szene werden drei *speech genres* in Dialog gesetzt. Dabei ist eines mit dem Chronotopos des Foyers eines Luxushotels verbunden, nämlich das Englisch des Kellners (es geht hier nicht so sehr um den stereotypen Charakter des Kellners), während die anderen mehr etwas mit Stereotypen zu tun haben. Mili spricht wie die meisten ‚guten Mädchen‘ im populären Kino Standard-Filmi-Hindustani (in Taporī-Filmen hat diese Standardsprachlichkeit jedoch eine andere, vermittelnde Bedeutung, da sie immer in Beziehung zum *ṭaporī*-Stil des Helden verstanden werden muss).

Der Witz beruht darauf, dass der Kontext (Chronotopos und *speech genres*) verschoben wird, während irgendeine Komponente (in diesem Fall das Stereotyp) gleich bleibt: Munna in „Rangeela“ versucht, seinen *ṭaporī*-Stil von der Straße in das Taj Mahal Hotel, dem Inbegriff von Luxus in Bombay, zu verschieben. Seine Speisewünsche entsprechen dem Menü eines *ṭap'rī* oder Straßenladens, seine Kleidung, der schrille gelbe Trainingsanzug, und der breitbeinig-lässige Gang sind hier ebenso fehl am Platz. Das Wort, das hier die Chronotopoi des *ṭap'rī* und der Stadt der Reichen dialogisiert ist *hotel*: „caubīs ghaṃṭe khulā rah'tā hai hotel“ (das Hotel/der Teeladen hat 24 Stunden geöffnet). In dieser Verwendung versteht Munna unter Hotel ein (iranisches) Straßencafé, das umgangssprachlich als *hotel* bezeichnet wird, und möchte Mili mit dem (für uns profanen) Wissen beeindrucken, dass es rund um die Uhr geöffnet und hohe Ausgaben hat.

Insbesondere mangelt es ihm aber an der linguistischen Kompetenz (der Kellner spricht Englisch), um in dieser Umgebung (diesem *speech genre*) zu bestehen. Seine selbstsichere Art steht im krassen Gegensatz zur verfehlten Kommunikation, womit diese Szene die Grenzen des gesellschaftskritischen Potentials des transgressiven *ṭaporīs*-Charakters aufzeigt und realisiert: der eloquente *ṭaporī* wird mundtot gemacht.

Diese Szene ist innerhalb der filmischen Narration dialogisiert mit einer

Mili: Mensch Munna! Der fragt dich, was du essen willst.

Munna: Dann rede doch auf Hindi, Mann! Also, was gibt's zu essen?

Kellner: Would you like to try our Russian salad or French fries or something like that?

Munna: Ich will nichts von dem ausländischen Zeug. Bring mir was, das Bizeps macht. Pass auf: Bring mir erst mal eine Platte *kāndā*, dann *bhejā fry*, *usaḷ pāv*, *baidā karī* und *jindā rice* mit *churmā*-Soße.

Mili: Munna, diese Sachen gibt es hier doch nicht!

früheren Szene, die Munna in einem iranischen Straßencafé⁹⁰ zeigt. Es gibt eine Übersichtseinstellung, die Kamera zeigt die Straße und den Eingang des Cafés für ein paar Sekunden, dann sieht man Munna und seinen Kumpel Pakya in den Laden kommen. Munna singt ein Lied aus dem Film „Mughal-e-Azam“ („Pyār kiyā to ḍar'nā kyā“) und beherrscht den Raum des Teeladens mit einer Performanz, die klarmachen soll, dass wir uns hier in seinem Revier befinden:

Munna: Kyā jurassic park, kaisā hai.

Munna und Pakya singen „Pyār kiyā to ḍar'nā kyā“

M: Cal eh, fan cālū kar. Cale andhere do cup cāy lā, pānī kam.

Kellner: Paṛhā nahī kyā, āj rok'ṛāā kal udhār.

M: Eh khajūr, rok'ṛā hotā to ham five star mẽ jāke cutting nahī pitā kyā.

Jā jāke kām kar, kal terā account cālū karegā.

K: Pakkā?

M: Pakkā pakkā! Kis ko diyā jo tū rah gayā.

K (*guckt verwirrt*): Hein ???

M: Cal cal jā khārī lā khārī lā.

P: Oh Munna bhāī, last show kī ticket milī kyā?

M (*sieht Mili am Laden vorbeilaufen und ruft in ihre Richtung*): Mili!⁹¹

Diese Hochform erzielt der *ṭaporī* nur an seinem Platz, in einem ihm zugehörigen Chronotopos, wo er aus dem vollen Repertoire seiner stereotypischen Imagination

⁹⁰ In Bombay werden die zur Straße offenen Cafés *iranian hotel* genannt, selbst wenn die Besitzer schon lange keine Iraner (geschweige denn Parsis) sind oder je gewesen wären.

⁹¹ Munna: Eh, Dino, was gibt's?

Mach mal den Ventilator an, Düsternis, und bring zwei Tassen Tee ... wenig Wasser.

Kellner: Hast du's nicht gelesen, heute Cash, morgen Kredit.

M: Hey Dattel, wenn ich Geld hab, geh ich in ein 5-Sterne-Hotel und trink 'nen *cutting*.

Geh schon mal an die Arbeit, ich werde dein Konto schon richten.

K: Abgemacht? Wer soll schon was kriegen, wenn du's noch bekommst.

M: Hundert pro! Wer soll schon was kriegen, wenn du's noch bekommst?

K: Hä?

M: Mach schon, bring mir mal ein *khārī*!

P: Hey Munnabhai, hast du die Tickets für die letzte Vorführung morgen bekommen?

M: Hab ich (er sagt *milī* – ein Pun, denn es ist sowohl das perfektive Partizip für „bekommen“ als auch der Name seiner Freundin)

schöpfen kann. Was ist also charakteristisch für die Rede des *ṭaporī*? Zum einen ist der *ṭaporī* ein reflexiver filmischer Typus in dem Sinne, dass er sich auf die Filmindustrie ironisch rückbezieht. Als ein solches Zitat ist hier der Song aus *Mughal-e-Azam* zu verstehen. Mir ist im Gespräch mit Dialogschreibern und *bhāīs* häufig zu Ohren gekommen, dass es die zentrale kreative Eigenschaft des *ṭaporī* sei, neue, witzige Worte zu bilden. Diese Passage ist voll von diesem kreativen Umgang mit Sprache. Der Kellner wird hier rassistisch als *jurassic park*, *andhere* (Düsternis) und *khajūr* (Dattel) bezeichnet. Diese Labels dienen Munna dazu, sich elegant aus der Affäre zu ziehen. Er hat nicht das Geld, um seine Schulden zu begleichen, also redet er den Kellner um den Verstand und gewinnt gleichzeitig Ansehen bei der Teeladen-öffentlichkeit, die durch seine raumgreifende Performanz angesprochen wird: *Kis ko diyā jo tu rah gayā* (Wer soll schon was kriegen, wenn du's noch bekommst?, oder: ich habe noch niemanden bezahlt, warum sollte ich dann gerade bei dir anfangen?). Auch der Satz direkt davor beruht auf der Ironie der Bombay Erfahrung: *Eh khajūr rok'ṛā hotā to ham five star mẽ jāke cutting maĩ nahĩ pitā kyā* (Hey Dattel, wenn ich Geld hab, geh ich in ein 5 Sterne Hotel und trink nen *Cutting*). *Cutting* ist der halbe Tee, wie man ihn an einem *ṭap'rī* bekommt. Dieses ist nun zweifach zu verstehen: Munna kennt keine 5-Sterne-Hotels, weiss also nicht, dass man dort keine *cuttings* bekommt, andererseits lässt seine Souveränität vermuten, dass er es zumindest hier im Teeladen genau weiß und sich abermals erfolgreich über den Kellner lustig gemacht hat.

Chronotopoi und *speech genres* durchdringen sich gegenseitig, man kann eine sprachliche Äußerung nicht nur dem einen oder dem anderen zuordnen. Ich möchte dazu ein Beispiel aus dem später noch im Detail zu besprechenden Film "Lage Raho Munna Bhai" geben. Jahnvi hat Munna in das Altersheim "Second Innings" eingeladen, wo er einen Vortrag über Gandhi halten soll. Da er aber keine Ahnung von Gandhi hat, beschließt er, sich vorher im Mahatma Gandhi Granthalay (der Gandhi-Gedächtnisbibliothek) etwas über ihn anzulesen. Wir betreten einen mit Shuddh Hindi assoziierten Chronotopos: verstaubte Bücherregale, grüne Lese-lampen, Bilder des Mahatma an der Wand. Hariram, ein kleiner Dhoti tragender Bibliothekar, kommt auf Munna zu und grüßt ihn mit den Worten:

Namas'kār. Maĩ āp'kī kyā sevā kar sak'tā hū?

Munna: Bole to, idhar Bāpū ke ūpar kuch information milegā kyā?

(Hariram is taken aback. He gives Munna a strange look.)

Munna: Kyā huā?

Hariram: Barsō bād koi yahā āyā hai. Baṛī khuśī ho rahī hai. Gandhījī ke ūpar likhī gayī har kitāb tumhē yahā mil jāyegī. Niścint ho kar'ke paṛho. Maĩ tumhāre liye cāy bhij'vātā hū.⁹²

(“Lage Raho Munna Bhai” Skript, Om Verlag, 2010:85)

Der Typus Harirams (besser kann der Name nicht getroffen werden) ist durch den Chronotopos der Bibliothek, durch seine Kleidung, durch seine Körpersprache etc. vorcodiert. Die Öffnung des Dialogs mit *namaskār* war kaum noch anders zu erwarten. Was kennzeichnet an dieser Stelle das *speech genre*? Abgesehen von Lexemen, die das Genre markieren (z.B. *niścint*), wird es grammatisch durch Modalverben (*kyā sevā kar sak'tā hū*), Passivkonstruktionen (*likhī gayī*) und durch die Verwendung des Kausativ (*bhij'vātā*) hervorgehoben.

Munna versucht, seinen Stil anzugleichen (*ke ūpar* anstelle des informellen *ke bāre mẽ*). *Information* drängt sich aufgrund der *ke ūpar* Konstruktion auf und ist weniger formell markiert als etwa *ilm* (Urdu) oder *jān'kārī* (Standard-Filmi-Hindustani).

5.8 Fazit

Die oben angeführten Beispiele zur sprachlichen Imagination von *speech genres* illustrieren das Zusammenspiel von stereotypischer Charakterdarstellung und Chronotopos, dabei artikuliert sich das Stereotyp durch Chronotopoi und jeweils innerhalb eines Chronotopos, wobei die *speech genres* jeweils von der dominanten

⁹² Hariram: Guten Tag, Wie kann ich Ihnen behilflich sein?

Munna: Äh, gibt's hier was über Bapu (Mahatma Gandhi) zu lesen?

Hariram schaut ihn erstaunt an.

Munna: Was ist los?

Hariram: Jahre ist es her, dass zuletzt jemand hier war. Ich bin einfach nur glücklich. Alles was je über Gandhiji geschrieben wurde, wirst du hier bekommen. Lies ganz in Ruhe. Ich werde dir einen Tee bringen lassen.

kontextuellen (meist narrativen) Markierung des Chronotopos oder Stereotyps abhängen. Die stereotypen Charaktere vereinen sprachliche und außersprachliche Aspekte zu einem performativen Stil, der sich innerhalb von einem oder mehreren *speech genres* artikuliert. Die Chronotopoi geben die zeiträumlichen Koordinaten vor, innerhalb derer bestimmte *speech genres* zu erwarten sind, z.B. die Straße für den *ṭaporī* oder eben die Bibliothek für das Standard-Filmi-Hindustani des Bibliotheksangestellten. Dass der stereotype Charakter tonangebend ist, d.h. dass die chronotope Imagination des Ortes die Sprechweise filmischer Charaktere weniger bestimmt als umgekehrt, lässt sich aus der narrativen Funktion der Charaktertypen⁹³, ihrer Essenzhaftigkeit (Raghavendra 2008) und dem *relay of meaning* (Prasad 1998) verstehen.

Zum Schluss möchte ich noch auf einmal auf linguistische Imagination zurückkommen. Der Duden⁹⁴ gibt zu „Imagination“ die Synonyme: „Phantasie“, „Einbildungskraft“ und „bildhaftes Denken“. Damit ist zum einen eine menschliche Fähigkeit bezeichnet, die Kraft, sich etwas anderes vorzustellen (zu imaginieren), zum anderen bezeichnet sie etwas Fiktives, sowie ein System von Objekten (die Phantasie, auf die sich ein bildhaftes Denken bezieht)⁹⁵. Collins (1998:73) bespricht die konzeptuelle Nähe des Begriffes des französischen *„imaginaire“* und jenem der *„Ideologie“*. Ich möchte das Augenmerk auf die operationale Ebene von Imagination richten und dabei ebenfalls auf die Frage ihrer ideologischen Funktion eingehen. Die Fragen sind: Wie wird linguistische Imagination hervorgerufen? Was überdeckt sie? Inwiefern kann man hier von Fiktionalität sprechen? Javed Akhtar sagte mir im persönlichen Gespräch:

⁹³ Da die stereotypen Charaktere essenziell gleich bleiben, stehen sie in einem stabilen Verhältnis zur *ersten Ursache* (Raghavendra 2008) der Narration, die zumeist in der zentralen Metapher der Familie verortet ist (bspw. Die westliche Bildung der Tochter und ihre dadurch bedingte korruptierte Moral). Einzelne narrative Momente geschehen, ohne dass sie sich gegenseitig kausal bedingen würden oder eine psychologische Entwicklung suggerieren; sie verweisen stets auf die erste Ursache oder bilden eine weitere, von der ersten Ursache getrennte Attraktion des Filmes (Raghavendra 2008, Vasudevan 2010). Damit gleichen sie in gewisser Weise Bakhtins Beispiel des „adventure novel of the ordeal“ (100-500 n.Chr.), dessen Charaktere durch eine Serie von moralischen Tests hindurch ihre Stabilität bewahren (Bakhtin 2008, siehe auch Montgomery 1993:11). Wären die Charaktere vom Chronotopos abhängig, könnte die narrative Logik nicht durchgehalten werden.

⁹⁴ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Imagination>

⁹⁵ Siehe auch Collins' (1998:73) Besprechung des französischen Begriffes *imaginaire* und des englischen *imagination*.

When I was writing songs for Lagaan, was it Avadhi? No it was not Avadhi, it pretended to be Avadhi [...] I can write Avadhi but you would not understand it, if you are not from that part of [India]. So you have to give the flavour. This is what Ramayan and Mahabharat were also doing, they were giving flavour: *zarūr, hazārō sāl pah'le log aise bāt kar'te ho. Hāzārō sāl pah'le kī bhāṣā samajh'nevālā koī nahī hai* [...] you put a few words here and there, even if the people don't understand it they should be able to get the gist [...]: „*nahī mātāśrī māī śīghr vahā calā jāūgā*” ... you see, it is just a kind of make up that language.⁹⁶

Die linguistische Imagination ist genau das „so Tun als ob“: Mit nur einem Wort, in der Funktion eines Index oder Markers, ist bereits das ganze Bild da (außer bspw. jemand ist in der imaginierten Sprache besonders kompetent und fühlt sich in seiner linguistischen Identität missrepräsentiert): Es ist ein metonymischer Prozess von dem Einzelglied (Index) zur normativen sprachlichen Imagination. Es entsteht der Eindruck, als handele es sich um Avadhi, Tapani oder Sanskrit. Dabei hat jede von diesen Varietäten eine spezifische Begehrensökonomie, die sich auf verschiedene Positionen im sprachideologischen Raum bezieht und im Wesentlichen kontextabhängig ist (jede kann für einen Sprecher in einer bestimmten Situation zu Identifikation und Distanzierung anregen). Was diese drei Varietäten allerdings gemein haben, ist ihre Verwendung als Sprachbild. Von der Materialität und dem kommunikativen Potential aus könnte man Saf Urdu und Shuddh Hindi als eine Sprache einordnen, die Imagination jedoch verhindert dies (Tapani Bhasha wird in der Regel der Sprachstatus abgesprochen [es ist nur ‚schlechtes‘ Hindi], in seiner linguistischen Imagination ist es jedoch mit den anderen Sprachbildern vergleichbar). Die Imagination füllt die Lücke zwischen der Materialität sprachlicher Strukturen, der soziökonomischen Alltagsrealität ihrer Sprecher und den ideologisch durchdrungenen Diskursen der symbolischen Sphäre. Sie lässt in einer kontingenten, multilingualen Situation ein abgerundetes Bild von ‚der‘ Sprache (der ‚Nicht-

⁹⁶ Die Hindi-Passagen: (aus der Perspektive eines imaginierten Rezipienten gesprochen)“ Natürlich, vor tausend Jahren hat man so gesprochen“. (Kommentar auf den imaginierten Rezipienten): Keiner versteht die Sprache von vor tausenden Jahren.

Sprache') und von ‚den‘ impliziten Sprechern entstehen. Es ist gewissermaßen der Füllstoff, der die Löcher der Willkürlichkeit hinter diesen Begriffen stopft.

Damit soll nicht behauptet werden, dass das Kino mit seinen stereotypischen Darstellungen von Sprachen uns massenweise sprachlichen Trugbildern (und Trugbildern von Sprachen) ausliefert; diese sind bereits ein konstitutiver Teil unserer Wahrnehmung der „Realität“. In diesem Sinne gibt es auch keine transzendente sprachliche Realität. Sprachliche Ideologie manifestiert sich in konkreter gesprochener Praxis, sie ist mehr im alltäglichen, praxisorientierten als im Metadiskurs zu suchen (wie ich es in 2.8 zu zeigen versucht habe).

Es geht also kein Weg daran vorbei, trotz (oder gerade wegen) großer Kunstfertigkeit seitens der Autoren sämtliche sprachliche Äußerungen in Form und Inhalt als ideologisch anzusehen, wenn nicht auf dem einen oder anderen Wege ihre Herkunft kontrastiert oder hinterfragt wird. Um es noch einmal abschließend mit Bakhtin zu sagen: „It is necessary that heteroglossia wash over a culture's awareness of itself and its language, penetrate to its core, relativize the primary language naive absence of conflict“ (1981:368).

Im nächsten Abschnitt will ich jene Stereotypen verfolgen, für deren Imagination Bambaiya Hindi eine zentrale Rolle spielt: Der Landstreicher (*tramp*), der *ṭaporī*, der *angry young man*, der Gangster und die *raṇḍī*.

6. Bambaiya im indischen Kino nach der Unabhängigkeit

[A poet] may show [anyone] from among any of the pure castes making use of the Shauraseni language in literary texts. Or playwrights can employ the languages of Place as they will, for poetry in the drama can happen to arise in any number of places. These languages [of Place] are seven: Magadhi, Avanti, Eastern, Shauraseni, Ardhamagadhi, Vahika and Southern. There are moreover [seven] sublanguages (*vibhāṣā*) used in drama: those deriving from the Śākāra, Ābhīra, Caṇḍāla, Śabara, Dramila, Āndhra, and the low language of forest-dwellers.

(“Natyashastra” zitiert aus Pollock 2006:93)

After listing the languages, Bharata [der mythische Verfasser des *Natyashastra*] proceeds to apportion them among various characters in a drama, just as he does with Sanskrit and Prakrit (Magadhi is used in the king's harem, Ardhamagadhi by royal servants, military men, merchants; Eastern by the Brahman fool, and so on). Again, the important point, for the present discussion, is that all these speech forms are to be used solely in a secondary, socially mimetic capacity and never as the primary language of literary composition. (Pollock 2006:93)

Es deutet sich hier eine Verwandtschaft zwischen der Theorie des „*Natyashastra*“ (der altindischen Dramaturgie) und der Theorie von Sprache im Film an. Die Behandlung von essenziellen (in Listen einzuordnenden) Sprachen, die bestimmte Regionen bzw. Professionen/Kasten evozieren und bestimmten Charakteren des Dramas zugeordnet sind, deren regionale Affiliationen mit spezifischen Chronotopoi verknüpft sind (wie im Falle Magadhis als Sprache des königlichen Harems), ist in der dramatischen Tradition Indiens nichts Neues. Was könnten die Vorläufer der medialen Verwendung *Bambaiya Hindis* gewesen sein?

Die Geschichte *Bambaiya Hindis* im Film ist in seiner Frühzeit vor allem gebunden an die Rolle der komischen Figur, die im Sanskrit-Theater als *vidūṣaka* bekannt war und deren Sprache Prakrit sich vom Sanskrit-Standard des Theaters absetzte:

Der *vidūṣaka* ist eine komische Figur, klein, buckelig, kahl, mit vorstehenden Zähnen und geröteten Augen [...]. Die komische Wirkung dieser Figur ergibt sich nicht zuletzt aus ihren brahmanischen Ansprüchen und der fehlenden Bildung, die im Gebrauch des Prakrit zum Ausdruck kommt. (Trutmann 2004:13)⁹⁷

⁹⁷ Biswas (1999) verweist auf die Einordnung der Sprache des *vidūṣaka* als „*Prācī*“: „The *vidūṣaka* [sic] speaks the *Prācī* [sic], or eastern dialect; rogues use *Āvantikā* or the language of Ougein; and intriguers that of the Deccan or Peninsula“ (ebd. 172). Bhattacharya (2005) ergänzt in Bezug zum „*Natyashastra*“: „The jester of *Mṛccha* ,speaks *Prācyā* the sole characteristic of which is abundance

Der Platz Bambaiyas aus sprachideologischer Sicht kann in der Dichotomie zwischen Sanskrit als ewiger ungeschaffener (‚empfangener‘) Sprache der Rishis und den Formen geschaffener, vergänglicher Sprachen wie Prakrit⁹⁸, Apabhramsha oder den neuindoarischen Sprachen wie Bengali, Marathi und Hindi eingeordnet werden.⁹⁹ Diese Sprachen haben die Konnotation des Vermischten, Unreinen und mussten, um ihrer ideologischen Funktion als Regional und Nationalsprachen nachzukommen, Reinformen (*śuddh*) entwickeln, die wiederum mit der linguistischen Imagination des Sanskrit¹⁰⁰ aufgeladen wurden, um als überregionale bzw. nationale, literarische Sprachen gelten zu können. Insbesondere im Hinblick auf nationale Ideologien scheint sich eine solche Lesart anzubieten. Es könnte z.B. vermutet werden, dass die Fernsehverfilmungen von Mahabharata und Ramayana bei vielen Rezipienten mehr einen ‚Sanskrit-Eindruck‘ hinterließen als den eines umgangssprachlichen Standard-Hindi-Urdu (auch wenn sie linguistisch dort anzusiedeln wären). Bambaiya Hindi steht am anderen Ende dieser Dichotomie zwischen rein-ewig-moralisch und unrein-vergänglich-unmoralisch. Mir ist klar, dass diese Dichotomisierung sehr schematisch ist, dennoch ist sie als mentales Modell fruchtbar, um die dialogische Funktion Bambaiya Hindis in Filmen zu verstehen. Es ist das Unreine-Unmoralische und gleichzeitig das entlarvend Direkte, das der Sprache und ihren typischen Träger-Charakteren inhäriert. Diese Vorstellungen der unreinen, vermishten Sprache lässt sich aber auch auf einen anderen Typus des populären Films übertragen, die *raṇḍī*.

of the pleonastic ‚Kā‘ (ebd. 275). Interessant ist die Bindung der sprachlichen Imagination an vorwiegend einen Index.

⁹⁸ Prakrit bedeutet wörtlich „natürlich“ im Sinne von „zur vergänglichen Welt gehörend“, während Sanskrit, wörtlich „gut gefügt“, „gemacht“, diese natürliche Welt transzendiert.

⁹⁹ Sheldon Pollock schlägt den Begriff „Hyperglossia“ vor, um das Verhältnis Sanskrits zu den regionalen Sprachen vor der *vernacular revolution* zu beschreiben:

“For what we encounter is not an internal split (di-) in registers and norms, typically between literary and colloquial usage, in what local actors conceived of as a single language, but a relationship of extreme superposition (hyper-) between two languages that local actors knew to be entirely different. [...] If the former attribute was one that Sanskrit would never entirely renounce—indeed, its function specialization as the preeminent language of literature and systematic thought would continue to constitute a large portion of its enduring prestige and appeal—its social monopolization was soon to be challenged and eventually destroyed.” (Pollock 2006:50-51)

¹⁰⁰ Ramaswamy (1999) beschreibt, wie sich die in Auseinandersetzung mit der Regional (vernacular)-Sprachdebatte hervorgegangene staatliche Sanskrit-Kommission 1956-57 bemühte, Sanskrit in das Motto des indischen Staates (Einheit in Diversität) einzuschreiben. Sanskrit galt als verbindendes Element, gerade weil es keine „Muttersprache“ war: „if the binding force of Sanskrit is taken away people would cease to feel that they were parts of a single culture and a single nation“ (Report of the Sanskrit Commission 1958:70 in Ramaswamy 1999:345). Die Kommission bewirkte eine Einführung Sanskrits als eine offizielle Sprache des Staates und als Pflichtfach im Schulunterricht.

Sie ist nicht die Edelkurtisane à la Umrao Jaan, die aus den Muslim Social Filmen bekannt ist. Auf Sprache im Film und Gender kann hier nicht genauer eingegangen werden, das Thema soll nur kurz angeschnitten werden.

In einer Szene des Filmes „Vaastav“ stellt der inzwischen zum Don aufgestiegene *ṭaporī*-Held Raghu (Sanjay Dutt) seinen *ṭaporī*-Freunden, die sich regelmäßig am *ṭap'rī* treffen, seine Verlobte, die Prostituierte Sonia, vor.

Ṭaporī 1: Kyō bhābhī kaise lage bhājī?

Sonia: Ek'dam jhakās!

T 1: Bhābhī āp to ek'dam ham log kī bhāṣa bol'ne lagelā hai!

S: kyō, **barābar bolā** nā?

Ṭaporī 2: Barābār boletō ek'dam fit!¹⁰¹

Obgleich Sonias Profession mehr Passagen in Bambaiya Hindi oder der typischen Sprechweise der Prostituierten erwarten lassen würde (diese enthält ein Set von paralinguistischen Attributen wie das Schnalzen mit der Zunge, der verächtliche Gesichtsausdruck, der ihren verletzlichen Charakter unterstreicht – oder im Gegensatz völlige emotionale Leere andeutet), ist dieses aufgrund ihrer Rolle als Heldin der Handlung nicht möglich. Sie spricht schon in früheren Szenen innerhalb des Bordells Standard-Filmi-Hindustani: Raghu erzählt ihr im völlig betrunkenen Zustand davon, dass sein von den Eltern bevorzugter Bruder sie im Stich gelassen hat. Er selbst könne aber nicht für sie sorgen, da seine Eltern ihn wegen seiner Verwicklung in die Unterwelt nicht mehr sehen wollen. Das Zusammenspiel von Stereotyp und Chronotopos ist hier etwas komplexer: Sonia spricht in dieser Szene Standard-Filmi-Hindustani, während Raghu in betrunkenem Zustand Taporī Hindi spricht. Ihr Sprachgebrauch könnte aus der narrativen Funktion der Szene verstanden werden. Es ist der Moment, in dem die *raṇḍī* ihm die Sicherheit einer Ehefrau gibt und entsprechend hier trotz des Chronotopos *koṭhā* auf Standard-Filmi-Hindustani zurückgreift. Es sind vereinfacht gesagt zwei Chronotopoi und zwei Stereotypen, die hier in

¹⁰¹ Taporī 1: Na *bhābhī* (wörtl. Schwägerin), wie hat dir das *bhājī* geschmeckt?

Sonia: Erste Sahnē!

T 1: Ey *bhābhī*, du redest ja genau wie wir!

S: Is' doch korrekt, oder?

T 2: Auf jed'sten!

dem Charakter Sonias dialogisiert wurden. Dies sind (1.) der narrative Moment des Übergangs zur potenziellen Ehefrau (Stereotyp 1) und (2.) ein mehr räumlicher Chronotopos, der das *koṭhā* als Raum der Prostituierten (Stereotyp 2). Ich möchte hier Sonias einleitende Worte aus ihrer ersten Begegnung mit Raghu wiedergeben:

Sonia: Kyā huā current lag gayā kyā? Jo kām kar'ne āye kar'ke
nikal jā, fāltū kī ham'dardī mat **dikhā**. Dard lag'tā hai
ham'dardī se.¹⁰²

Das *speech genre* des *raṇḍī*-Typus ist in dieser Szene paralinguistisch über Stimme und Mimik markiert. Es sind der verächtliche Blick und der in dieser Szene aufgesetzt militärische Stil, die für den *raṇḍī*-Typus im populären Film charakteristisch sind. Die Sprache und Aufsässigkeit der *raṇḍī* wird aber nicht lange durchgehalten. Schon im dritten Satz zeigt sie ihre begehrenswerte Schwäche, die ihr als Verkörperung der klassischen Film-Heldin zukommt. In fast allen weiteren Szenen spricht Sonia Standard-Filmi-Hindustani, mit der Ausnahme der oben zitierten Szene am *ṭap'rī*. Das Bambaiya Hindi Sonias am *ṭap'rī* ist mehr als eine singuläre Attraktion des Charakters zu verstehen. Es zeigt nicht eine ‚Vergangenheit‘ des Typus der *raṇḍī*.

Nach der Hochzeit und der Geburt eines Kindes wohnen der inzwischen erfolgreiche Don Raghu und seine Frau in einem luxuriösen Apartment. Es könnte vermuten werden, dass die Sprache der *raṇḍī* gewichen ist, sobald die stereotype Imagination von *raṇḍī* auf *śrīmatī* (Ehrenanrede für verheiratete Frauen) übergegangen ist und der Chronotopos des *koṭhā* und der Straße durch das luxuriöse Apartment ersetzt wurde. Die Protagonisten machen aber hier keine wirkliche psychologische Entwicklung durch. Der Plot von „Vaastav“ wird nach dem aus „Mother India“ bekannten Schema gelöst. Raghu wird zum Ende des Films von seiner Mutter erschossen, die ihren Sohn dem Gemeinwohl der Familie und der Gesellschaft opfert.

Die flachen Charaktere des populären Kinos machen eine tiefe Transformation

¹⁰² Was ist los? Hast du Schiss gekriegt? Mach das, wofür du gekommen bist und dann zieh Leine. Zeig mir kein falsches Mitleid. Ich habe Angst vor Mitleid. (Das Wortspiel *dard* und *ham'dardī* ist zu beachten.)

(von *raṇḍī* zur *Heldin*) nicht möglich. Die *raṇḍī* wird also nur angedeutet, während Sonia in ihrer Essenz durchgängig die *Heldin* des Films ist und so auch mit dem üblichen Set an stereotypischen Eigenschaften einer *Heldin* ausgestattet wird, zu der auch Standardsprachlichkeit gehört.

Die Beschränkung der Untersuchung auf „nach der Unabhängigkeit“ ist rein pragmatisch getroffen, da von vorherigem Material nicht besonders viel übrig ist. Interessant wäre es zu wissen, ob Bambiaiya in Charlie-Filmen verwendet wurde, der als erster großer Komiker des Hindi-Kino gilt und das Vorbild des ersten *ṭaporī*-Charakters Johnny Walker war. Leider ist der Großteil von Charlie Filmen – darunter auch sein als obszön angesehener Streifen „Bansari“ (1943) – einem Feuer in den Ranjit-Studios zum Opfer gefallen, und die verbleibenden sind mir nicht zugänglich (Narwekar 2005:27). Auch stellt sich die Frage, ob nicht im Parsi-Theater, das die Komiker-Rolle als integralen Bestandteil hatte, und vor allem in Stücken, die Urdu respektive Gujarati als Standard hatten, Bambiaiya Hindi für komische Situationen benutzt wurde.

Ab der Unabhängigkeit Indiens sieht die Quellenlage besser aus. Die Figur des Landstreichers schien geeignet, einen Aufbruch in eine Moderne zu projizieren, die der Nehru-Ideologie der jungen indischen Republik entsprach. Besonders die Filme Raj Kapoors entlehnten den von Charlie Chaplin berühmt gemachten *tramp*, der von Raj Kapoor verkörpert wurde und einen naiv-optimistischen, spezifisch ländlichen Typus darstellte, der, sobald er nach Bombay kam, mit den Wundern der Stadt und ihren (Sprach-) Welten konfrontiert wurde.¹⁰³

Der beliebteste Komödiant Indiens nach der Unabhängigkeit war vielleicht Baduddin Jamaluddin Kazi, besser bekannt unter dem Künstlernamen „Johnny Walker“, über den Anil Saari schreibt: „He was a born contortionist and didn't have a straight bone in his body“ (Saari 2009:195). Diese Fähigkeit sich zu verrenken hatte er wohl zum Teil seiner vorherigen Arbeit als Ticketverkäufer in Bussen zu verdanken gehabt, sie geht aber auch in seine Art zu sprechen ein. Jeder Satz ist ein Ziehen, Winden und Drehen. Sein Auftritt als gutmütiger Ganove in Guru Dutts „Aar-Paar“ (1954) ist die erste mir bekannte Verwendung Bambiaiyas im indischen Kino. Im

¹⁰³ Die in der Einleitung erwähnte Gemüsehändlerin aus dem Film „Shree 420“ ist hier ein gutes Beispiel. Sie spricht eine stereotype Form von Mumbaiya Boli.

Gegensatz zum Landstreicher von Raj Kapoor verstand es der Johnny Walker-Ganove über seine Performanz, für die Bambaiya Hindi ein zentraler Bestandteil war, den Raum der Straße für sich zu gewinnen. Man denke an das wunderbare Lied „Sar jo terā chak'rāye“ aus dem Film „Pyaasa“ (1957). Mahmood, der nächste große Komödiant des populären Kinos, war sprachlich sehr vielseitig. Berühmt ist er unter anderem für seine Rolle in „Padosan“ (1968), wo er in Tamil-Akzent den süd-indischen Brahmanen-Typus karikiert. Für die Entwicklung Bambaiya Hindis und seiner Typen spielt er jedoch keine gewichtige Rolle.

Die 70er Jahre werden üblicherweise als die Epoche des „Angry Young Man“ bezeichnet. Damit ist ein Charaktertypus gemeint, der in dem ökonomischen und moralischen Verfall der politischen Kultur gründete, die den Optimismus der jungen Republik und die Ideale Gandhis und Nehrus nicht mehr aufrechterhalten konnte. Er fällt mit dem Ausnahmezustand und der Alleinherrschaft Indira Gandhis zusammen, deren Regierung Mitte der 1970er durch *slum clearance* und Sterilisations-Programme zum einen die Gunst der in Armut lebenden Mehrheit verspielte, zum anderen dem Mittelstand wegen der wiederholten Korruptionsfälle auf höchster Ebene den Eindruck vermittelte, dass die politische Moral an einem Tiefpunkt angekommen sei (siehe Varma 2007). Personifiziert wurde dieser neue, meist Vijay (der Sieger) genannte Typus des Anti-Helden in der Regel von Amitabh Bacchan, der es in dieser Rolle zu ikonischem Status brachte. Die unversöhnliche Gewalt des *angry young man* zielte auf ein moralisches Übel und schloss mit dem Triumph über den Bösewicht und meistens dem Tod des Helden. Aber auch für den *ṭaporī* gab es einen Quantensprung: mit Anthony im Film „Amar Akbar Anthony“ wurde zum ersten Mal ein *ṭaporī* zum Hauptdarsteller. Bis dato war er komisches Element gewesen, doch jetzt war ein neues Genre geboren, der Tapori-Film, der in den 1980er Jahren vor allem von den Schauspielern Anil Kapoor und Nana Patekar dominiert wurde.

Die Verkettung des Komödianten und des *tramp*-Helden mit dem *angry young man*-Typ ermöglichte den *ṭaporī*. In den 1990er Jahre feierte der Amir Khan-*ṭaporī* mit den Filmen „Rangeela“ (1995) und „Ghulam“ (1998) große Erfolge am Box-Office. Dieser war ein *ṭaporī*, der kein konkretes Objekt seiner Wut mehr kannte und dessen Kritik an der Gesellschaft zynisch war (die Ticketszene in „Ghulam“). Die Wut des *angry young man* wurde ironisch gebrochen. Er ist allerdings ebenso der vaterlose

Held, dessen symbolischer Verlust – der väterlichen Ordnung – nun eher diffus und gesellschaftlich schwer zu verorten war. Im Zuge der wirtschaftlichen Öffnung der 1990er Jahre kam es zur immer noch anhaltenden Konsumeuphorie, die sich im soften, Kommerz-freundlichen Shah Rukh Khan-Familienmann zeigte und zum Revival der romantischen Liebe als Anker der Narration führte. Auch für den *ṭaporī* wurde die Erfüllung romantischer Liebe zum Motor der Narration, seine Wut galt nunmehr einer eher unbestimmten Ungerechtigkeit, die sich aus der Bombay-Erfahrung speiste. Während der Amir Khan-*ṭaporī* noch ein anständiges Leben anstrebte und als ‚Lumpenprolet‘ in einer kommerziellen Boom-Stadt ständig mit der Realität der zwei nicht zu vereinbaren Welten Bombays konfrontiert war, kam mit dem *Satya-Gangster* ein neuer Bombaiya Hindi sprechender Typus auf die Leinwand, der sich durch den überschüssigen Raum (Mazumdar 2007), die Müllhalden, Hinterhöfe, Baustellen und Bauruinen Bombays bewegt und sich dabei einer Gewalt hingibt, deren Antrieb kaum noch zu lokalisieren ist. Seine Sprache ist ebenfalls Bombaiya Hindi, aber er ist kein komischer Held mehr, kein *ṭaporī*, er ist ein Gangster und die reduzierte Sprache ist Ausdruck seiner emotionalen Härte.

In der Literatur wird Satya (wörtl. die Wahrheit) als Unbekannter, als leeres Blatt beschrieben (Pendse 2003:314). Er wird von der Erzählerstimme folgendermaßen angekündigt: „Ek ād'mī kahī se āyā, us'ka nām hai Satya, yah us'kī kahānī hai“ (von irgendwo her kam ein Mann, sein Name ist Satya, das ist seine Geschichte). Linguistisch gesehen hat Satya jedoch spezifische Eigenarten, die einen aufmerksamen Filmhörer über seine Person aufklären kann. Er hat eine südindische Aussprache und einen südindischen Namen (der natürlich auch als ein zynisches Zitat auf den fehlenden moralischen Anker im Film verstanden werden muss). Die Frage ist, ob dieses noch ein Spiel mit linguistischer Imagination ist, da die sprachliche Markierung Satyas minimal ist und von meinen Gesprächspartnern nicht bemerkt wurde. Sprache in Satya ist keine theatrale Sprache mehr, sondern eine, die mehr einer „realistischeren“ westlichen Tradition verbunden ist. Gleiches gilt auch für die visuelle Ästhetik. Hier erinnert die Kameraführung (häufig handgeführt) eher an eine Reportage.

In den letzten Jahren kam es zu einer Flut von Filmen, die sich die Unterwelt Bombays zum Motiv genommen haben und geradezu genüsslich in der moralischen

Leere treiben, allerdings ohne dabei dem nervösen, pathologischen Charakter „Satyas“ nahe zu kommen (z.B. „Ab Tak Chhappan“ [2004], „Kaminey“ [2009]). Leider haben auch die meisten späteren Filme Ram Gopal Varmas selbst bedenklich sozialdarwinistische Züge bekommen. Der Stärkere bahnt sich mit dem Ellenbogen den Weg und wird in der Regel dafür belohnt („Sarkaar“ [2005], „Sarkaar Raj“ [2008], „D“ [2005]).

Kommen wir aber noch einmal auf den *tapori*-Charakter zurück. Ich gebe hier Mazumdars ausführliche Beschreibung des *tapori* wieder:

A stylised figure representing the streets of Mumbai, the tapori has primarily been a cinematic invention. He stands at the intersection of morality and evil, between the legal and the illegal, between the world of work and those without work. His strength lies in his ability to organise the various tensions produced by the urban experience in India. Sometimes dabbling in petty crime; the tapori's personality is invested with an integrity from which he emerges as the protector of a certain moral code. Lacking a home, yet longing for a family, the tapori occupies the middle space between the crisis of urban life and the simultaneous yearning for stability. Performance and performative gestures are crucial to the tapori's agency. This performance deploys sharp street humour and an everyday street language, in addition to a deep skepticism towards power and wealth. In performing and depicting marginal figures whose narrative predicaments seem to mirror their psychological states of marginality, we see a verbal and social alienation expressed in the acting/performance of the tapori. He uses style and gesture to both shock and play with the signs of everyday culture circulating in the city. (Mazumdar 2001:48)

Der hier geschilderte Typus ist vor allem der Amir Khan-*tapori* aus den Filmen „Rangeela“ und „Ghulam“. In dieser Figur, die performativ ihre eigene Marginalität reflektiert und so eine Kritik der Verfremdung in urbanen Konsumgesellschaften

liefert, kann für den folgenden Munna Bhai-*taporī* (auch der Held in „Rangeela“ trug bereits diesen Namen) aus der gleichnamigen Reihe nicht voll gelten. Es ist vielmehr die Ambiguität des Charakters, die es ihm erlaubt, zum Nexūs von soziokulturellen Diskursen zu werden. Also gerade das ‚Dazwischen‘, welches beim Amir Khan-*taporī* noch deutliche Risse in der sozio-ökonomischen Organisation der Metropole offenbar werden ließ, zeigt sich bei „Lage Raho Munna Bhai“ als Leerstelle, die den Charakter flexibel hält und ein Spiel mit Nähe und Distanz ermöglicht, ohne das kritische Potential des *taporī* voll auszuschöpfen.

Inwieweit der *taporī*-Charakter Munna Bhais linguistisch vermittelt wird, soll im Folgenden als Fallbeispiel im Verweis auf die anderen Typen der Narration herausgestellt werden.

7. Fallbeispiel: „Lage Raho Munna Bhai“

„Lage Raho Munna Bhai“ (2006) zählt zu den wirtschaftlich erfolgreichsten indischen Filmen der letzten Jahre.¹⁰⁴ Es ist die Fortsetzung des ebenfalls sehr erfolgreichen „Munna Bhai MBBS“ (2002), in dem der Gangster und Bandenführer Munna (Sanjay Dutt) versucht, Arzt zu werden, um seinem Vater (Sunil Dutt), der zu Besuch nach Bombay kommt, zu beweisen, dass etwas aus ihm geworden ist. Beide Filme ernteten eine Reihe von Filmfare Awards, darunter die Auszeichnung als bester Film (LRMB) und bestes Originaldrehbuch sowie beste Dialoge (MBBS). „Lage Raho Munna Bhai“ wurde auch international rezipiert. Er fand besonderen Anklang beim Publikum während einer Vorführung in Cannes 2007 und ist der erste Hindustani-Film, der in den Vereinten Nationen vorgeführt wurde. Die begeisterte Rezeption des Filmes führte zu einer Stellungnahme seitens des indischen Ministerpräsidenten Manmohan Singh, der bemerkte: „It captures Bapu's message about the power of truth and humanism.“¹⁰⁵

Wie andere Filme, die sich um *taporī*-Charaktere herum aufbauen, begeistert

¹⁰⁴ <http://www.boxofficeindia.com/showProd.php?itemCat=212&catName=MjAwNg==>
(letzter Zugriff 01.04.2010)

¹⁰⁵ http://www.dnaindia.com/india/report_manmohan-singh-watches-lage-raho-munna-bhai_1060141
(letzter Zugriff 01.04.2010)

auch die Munna Bhai-Serie über die Dialoge. Im Jahr 2007 bereiste ich den nördlichen Teil des Subkontinents ausgiebig. Sowohl in den Wäldern des Asamboni-Distriktes in Jharkhand als auch nahe den Quellen des Ganges konnte ich Leute auf der Straße die Dialoge des Filmes und den Bambaiya-Stil imitieren hören. Diese Massenrezeption auf nationaler Ebene hebt den Film von anderen ‚Bambaiya‘-Filmen wie „Satya“, „Ghulam“ oder „Traffic Signal“ ab, die vorwiegend in Bombay selbst und anderen großen Städten Erfolg hatten, in ländlichen Gebieten jedoch kaum Zuschauer anziehen konnten. Es ging soweit, dass in einer *gāndhīgiri*-inspirierten Aktion, bei der Blumen an die amerikanische Einwanderungsbehörde geschickt wurden, *Green Card*-Anwärter in großer Zahl akzeptiert wurden.

Der Film „Lage Raho Munna Bhai“ eignet sich zur Analyse, da in ihm soziale und politische Aspekte mit den aus dem populären Kino bekannten Stereotypen und Chronotopoi auf besonders innovative Art verknüpft wurden. Er hat als populärer Film ein nationales Interesse, das er auch im linguistischen Sinne umsetzt. Im Gegensatz zu der im Mainstream-Kino häufig anzutreffenden Praxis des offenen Drehbuchs handelt es sich bei „Lage Raho Munna Bhai“ um ein bis ins Detail ausgearbeitetes Skript, entstanden im Tandem zwischen dem Regisseur Rajkumar Hirani und Abhijat Joshi, der kreatives Schreiben am Otterbein Collage, USA, lehrt. In einem Vorwort zum kürzlich (2010) veröffentlichten Drehbuch¹⁰⁶ zum Film beschreibt Joshi den Prozess des Drehbuchschreibens folgendermaßen:

[...] Raju created a rule that was followed ruthlessly for two years: every single scene that we wrote had to be either funny or deeply poignant. If any scene failed to do that, it had to go. [...] We would set out to find new strategies to convey the same thematic point of plot through laughter and tears. Sometimes, like fanatics, we set out, leaving our homes, determined that we would not return till we had cracked the scene. (Hirani/Joshi 2010: xiv)

Es ist die Geschichte von Munna Bhai, einem lokalen Gangführer, und seines *cam'cā*

¹⁰⁶ Bis auf das Drehbuch von „Awaara“ und „Sholey“ sind keine weiteren Drehbücher momentan im indischen Buchhandel erhältlich.

(Speichellecker) und besten Freundes Circuit. Munna verliebt sich in die Radiosprecherin Jahnvi. Um ihr näherzukommen, nimmt er an einem Quiz über Mahatma Gandhi teil, dessen Sieger ein exklusives Interview in Morgenshow bekommen soll. Circuit entführt (eine der "klassischen" Beschäftigungen von Kleingangstern: *uṭhāke le ānā*) zu diesem Zwecke einige Geschichtsprofessoren der Universität, die gezwungen werden, Munna zu helfen, das Quiz zu gewinnen. Als Quizsieger und vermeintlicher Gandhiexperte trifft sich Munna mit Jahnvi in ihrer Sendestation. Dort gibt sich Munna, um Jahnvi zu beeindrucken, als Geschichtsprofessor Murli Prasaad Sharma aus, Experte in *gāndhīgiri* (der Bambaiya Form des Standard Hindi-Urdu *gāndhīvād*: Gandhiismus). Seine Sprache und seine vorgegebene soziale Position stehen im krassen Kontrast zueinander. Jahnvi ist jedoch von seiner direkten Art zu sprechen angetan und versteht sie als demokratisches Bekenntnis des ‚Professors‘, in einem möglichst allgemein verständlichen Medium zu sprechen. Sie verabreden ein weiteres Treffen, in dem Munna einer von Jahnvi betreuten Gruppe von Rentnern einen Vortrag über Gandhi halten soll. Um sich darauf vorzubereiten, bleibt Munna nichts anderes übrig, als in die Gandhi Memorial Library zu gehen und sich soviel Wissen zu *bāpū* („Väterchen“, wie Gandhi liebevoll abgekürzt wird) anzueignen, wie es in der beschränkten Zeit bis zum Treffen möglich ist. Nach zwei Tagen intensiven Studiums in der dunklen, einsamen Bibliothek erscheint Gandhi persönlich vor Munna und beginnt, ihm Ratschläge zu geben. Munna und Circuit konsultieren daraufhin einen Psychologen, der Gandhis Erscheinung als chemische Unordnung (*chemical locā* in Circuits Jargon) in Munnas Gehirn ausgibt. Gandhi kann nunmehr von Munna jederzeit über das Mantra „Raghupati Rāghav Rājā Rām“¹⁰⁷ herbeigerufen werden.

Jahnvi lebt mit der Gruppe von Rentnern in einem als Altersheim geführten, kleinen, gut gelegenen Haus – The Second Innings – in Bombay, auf das der Immobilienhai Lucky Singh, ein Geschäftspartner von Munnas Gang, ein Auge geworfen hat. Lucky gibt vor, Munna bei seinem Werben um Jahnvi zu unterstützen, und spendiert den beiden sowie sämtlichen Rentnern des Second Innings eine Reise nach Goa. In der Zwischenzeit lässt er das Haus von Munnas Gang unter Führung von Circuit leer räumen, der nichts davon weiß, dass das Haus Jahnvi gehört. Als

¹⁰⁷ Gandhi war als *rām'bhaktā* (Rama-Verehrer) bekannt.

Munna und Jahnvi davon erfahren, brechen sie die Reise ab und versuchen erst erfolglos, mit rechtlichen Mitteln gegen Lucky Singh vorzugehen. Der Zwischenfall führt zu einer Probe der Freundschaft zwischen Munna und Circuit, die erst wiederhergestellt wird, als Gandhi interveniert und Munna anweist, sich bei seinem Freund zu entschuldigen. Munna trifft sich mit Lucky, um ihn von seinem Vorhaben abzubringen, wird aber von diesem erpresst: Er droht, Jahnvi die wahre Identität Munnas als Bhai zu enthüllen. Munna bleibt in seiner Machtlosigkeit nichts anderes übrig, als auf Gandhis Vorschlag hin gewaltlosen Widerstand auszuüben. Jahnvi, Munna, Circuit und die Rentner bauen ihren ganzen Hausstand auf dem Gehweg vor Lucky Singhs Wohnung auf und wünschen dem sozial kranken Lucky eine "gute Besserung" (*get well soon*). Währenddessen haben Munna und Jahnvi eine sehr erfolgreiche Sendung im Radio aufgebaut, in der Menschen sich per Telefon von Munna in allen Lebenslagen beraten lassen können. In der Sendung hält Munna einen verzweifelten Jugendlichen davon ab, sich das Leben zu nehmen, leitet einen Rentner im Kampf gegen Bürokratie und hilft einem Wohnungsbesitzer, seinem Nachbarn einen Sinn für Sauberkeit im Treppenhaus einzugeben. Die Sendung endet stets mit einer Aufforderung, Lucky Singh einen Blumenstrauß mit den Worten "Gute Besserung" zu schicken. Als der öffentliche Druck auf Lucky wächst, ruft dieser eine Pressekonferenz ein, in der er offiziell das Haus an Munna und die Rentner übergeben will. Lucky hat jedoch auch dafür gesorgt, dass der Psychologe vom Anfang des Films mit anwesend ist und Munna vor der versammelten Presse bloßstellt. Munna wird zu Gandhis Leben befragt und muss sich bereits nach zwei einfachen Fragen geschlagen geben. Die Gandhi-Erscheinung, die hinter ihm sitzt, bleibt stumm. Lucky Singh behält den Schlüssel zum Haus. Auch die Beziehung zu Jahnvi wird einer Probe ausgesetzt, als Munna ihr seine wahre Identität offenbart und sie sich vorerst von ihm distanziert.

Das Finale baut auf einer Nebenhandlung auf: Die Hochzeit von Luckys Tochter Simran mit Sunny, dem Sohn eines von seinem Astrologen Batuk Maharaj gesteuerten Baulöwen Khurana Sahab. Lucky hat das Geburtsdatum seiner Tochter um einen Tag verschoben, um die Hochzeit, von der er sich eine gewerbliche Partnerschaft verspricht, für den abergläubischen Khurana Sahab zu ermöglichen. Das Haus Second Innings soll als Mitgift dazu gegeben werden. Als Simran auf der

Hochzeitsfeier ihrem Schwiegervater in spe eröffnet, dass ihr Geburtsdatum einen Tag vor dem angegebenen Datum liegt, was entsprechend der astrologischen Einschätzung Batuk Maharajs katastrophale Auswirkungen für die Zukunft Sunnys hätte, kommt es zum Eklat. Die Hochzeit droht abgebrochen zu werden. Da erscheinen Munna und Circuit und legen vor versammelter Hochzeitsgesellschaft die Astrologie Batuk Maharajs als faulen Zauber bloß. Circuit hält ihm eine Pistole an den Kopf, während Munna fragt: „Was passiert in zehn Sekunden?“ und anfängt, einen Countdown zu zählen. Batuk fleht um sein Leben, bei „zehn“ wird er ohnmächtig. Munnas Integrität ist damit wiederhergestellt. Der Film endet mit einer Versöhnung von Lucky Singh mit Munna, der den Schlüssel zum Haus Second Innings bekommt, und der Hochzeit Munnas mit Jahnvi.

Wie unter 2.1 bereits angesprochen, muss vor allem in einem Mainstream-Film wie „Lage Raho Munna Bhai“ die Frage nach dem sozial Anderen, der Darstellung der Gangsterwelt, durch die Brille traditioneller Mittelstandswerte gesehen werden. Es ist der alte Gandhi-Idealismus in neuen Schuhen, der durch seinen scheinbar natürlichen Feind, den brutal-pragmatisch denkenden Kleingangster, in die Tat umgesetzt wird. Auch die außerfilmische Person Sanjay Dutts, des Darstellers Munnas, ist hier von Bedeutung, da er in seiner Biographie nicht gerade für eine tiefe philosophische Weltanschauung und Gewaltlosigkeit steht. Er ist aufs Engste mit der Imagination des Gangsters und Aktion-Helden der späten 1980/90er Jahre verschmolzen, den er in zahlreichen Filmen verkörperte. Seine Starpersona wird durch die Rolle des *ṭaporī* (im Gegensatz zum Gangster) moralisch rehabilitiert. Dies war für sein populäres Image von großer Bedeutung, denn zur Zeit des Films (2007) lief noch ein offenes Verfahren wegen illegalen Besitzes eines AK-47 Sturmgewehrs und einer Verbindung zu den Bombenanschlägen von 1993. Viele sagten mir, das Sanjay endlich im *ṭaporī*-Typus seine Bestimmung als Schauspieler gefunden hätte, den Typ, der ihm selbst am nächsten steht. Seiner Starpersona wird ein Vaterkomplex in Beziehung zu seinem leiblichen, für seine Integrität bekannten Vater Sunil Dutt nachgesagt, der aus einer Rezeptionsästhetischen Perspektive eine entscheidende Dimension zum zentralen Konflikt der Narration von „Munna Bhai M.B.B.S.“ hinzufügt. Die Vaterlosigkeit ist ein wichtiger Aspekt der Entwicklung der Typen des *tramp* (Raj Kapoor in „Awaara“), des *angry young man* (Amitabh Bachan in

„Deewar“) und des *ṭaporī* (Amir Khan in „Rangeela“). In „Lage Raho Munna Bhai“ wird der Konflikt des Munna Bhai-Charakters aus drei hauptsächlich Bedeutungsquellen gespeist: (i) aus der Geschichte des *ṭaporī*-Typus, (ii) aus der Starpersona Sanjay Dutts und (iii) aus dem Bezug zur Figur des Murli Prasaad Sharma des vorangegangenen Filmes „Munna Bhai M.B.B.S.“

Eine an der nationalen Geschichte orientierte Lesart bietet sich hier an: Der verlorene Vater der Nation in Person Mahatma Gandhis (*bāpū*-Väterchen), der nostalgische Hort mittelständischer Wertvorstellungen, wird in eine neue Ära und Gesellschaftsschicht – die des *ṭaporī* – versetzt. Ich möchte eine Szene wiedergeben, die das Zusammenspiel Munnas und Gandhis zeigt.

Während Munna unter falscher Identität, als Professor Murli Prasaad Sharma, in dem von Jahnvi geleiteten Altersheim Second Innings einen Vortrag über Gandhi hält, beginnt er standard-sprachlich:

Munna: Ek minute, ek minute, ek minute! Savāl pūch'ne se
pah'le ham sab mil'kar bāpū ko yād karēge.
(Hirani/Joshi 2010:102)¹⁰⁸

Sobald der imaginäre Gandhi beschworen ist und auf einem Stuhl hinter ihm Platz nimmt, hat er sein Selbstvertrauen beziehungsweise das Selbstvertrauen der väterlichen symbolischen Ordnung wiederhergestellt und damit seine ‚eigene‘ Sprache zurückgewonnen:

Munna: Jo bhī savāl pūch'nā hai, pūcho. **Bindās. Bindās.**
(ebd.103)¹⁰⁹

Bindās markiert den Übergang zum *ṭaporī*-Stil, ist aber auch eine Vergewisserung in eigener Sache: mit *bāpū* an der Seite kann schließlich nichts schief gehen. Nach einer anekdotenhaften moralischen Belehrung Gandhis, die Munna in Tapori Bhasha erfolgreich paraphrasiert, baut er auf dem Gesagten auf, ohne auf *Bāpūs* Stimme

¹⁰⁸ Lasst uns noch, bevor die Fragerunde losgeht, Mahatma Gandhis gedenken.

¹⁰⁹ Was auch immer ihr fragen wollt, fragt einfach darauf los, kein Stress, kein Stress!

zurückgreifen zu müssen. Er hat die Lehre *Bāpūs* internalisiert und kann in seiner ‚eigenen‘ Sprache über gesellschaftliche und politische Probleme Bombays reden. Der Abschluss der Szene lässt die beiden Stimmen Munnas und Gandhis zugleich sprechen, Munna paraphrasiert Gandhi in Filmi-Hindustani:

Munna: *Āj agar bāpū hotā na, to bol'tā ki deś to ap'nā ho gayā hai, lekin log parāye ho gaye hāī.* (ebd.108)¹¹⁰

Während meiner Feldforschung in Bombay gaben zu meiner Verwunderung einige Befragte an, dass Munna kein richtiger *ṭaporī* und seine Sprache keine richtige (*as'li*) Taporī-Sprache sei. Bei genauem Hinhören wird klar, was damit gemeint ist. Seine Aussprache ist sauber akzentuiert, er benutzt jede Menge englischer Lehnwörter, hat eine gewisse Bildungsbereitschaft, und was ihn von den meisten seiner *ṭaporī*-Vorgänger absetzt: er ist selbstreflexiv.¹¹¹ Das zeigt sich insbesondere in seinem ersten Gespräch mit Jahnvi, wo er vergeblich versucht, seine sprachliche Herkunft zu verbergen. Dieses hat aber eine Vorgeschichte in der Figur des Munna Bhai-Charakters, bekannt aus dem ersten Film „Munna Bhai MBBS“, wo er ebenfalls seine Identität als *ṭaporī* vor seinem in der Gesellschaft hochgeachteten Vater zu verbergen sucht. Dass Murlis Prasaad Sharma, der bürgerliche Name Munnas, aus einer angesehenen Mittelstandsfamilie kommt, ist seit dem ersten Teil bekannt und geht in die Imagination der Figur mit ein, die eine Synthese bildet zwischen divergierenden sozialen Typen (des *Dons*, des *ṭaporī*) und (zum Teil nostalgischen) mittelständischen Moralvorstellungen.

Ein säkular-aufklärerischer Geist ist im Film unverkennbar, dessen zentrale Szene, die Bloßstellung des Astrologen, mit der Auflösung der Handlung zusammenfällt. Auch der Charakter des Psychologen, Dr. Jussawallah, ist von besonderem Interesse, da er, obgleich als Charakter unsympathisch, dennoch die Stimme der Vernunft markiert (es ist der stereotype Parsi, Teil einer Englisch sprechenden Elite) und letztlich Munnas Gandhi als Halluzination überführt (bis dahin hätte

¹¹⁰ Würde Gandhi heute noch leben, würde er sagen, dass das Land zwar unseres geworden ist, die Leute aber Fremde.

¹¹¹ Der Amir Khan-Taporī war zwar ein reflexiver Typus, er bezog diese Reflexivität aber in erster Linie auf das Medium Film und nicht sich selbst.

durchaus von einer Gandhi-Manifestation ausgegangen werden können, zumal er über das Mantra *raghupati* ... herbeigerufen wird).¹¹²

Mich beschäftigen vorerst aber die Fragen nach der stereotypen linguistischen Markierung der einzelnen Charaktere. In der folgenden Liste ordne ich einer Auswahl von Charakteren (die Auswahl ist nach der Bedeutung der Sprache für die Imagination des Charakters und ihrer Bedeutung für die Narration getroffen) eine linguistische Imagination zu.¹¹³ Auf die Dynamik der zentralen Figuren Munna und Jahnavi werde ich später genauer zu sprechen kommen. Das liegt zum einen daran, dass diese Charaktere die tiefsten und spezifischsten Sprachmuster im Film aufweisen, zum anderen ist hier nicht der Raum, die sprachliche Markierung jedes einzelnen Charakters zu erarbeiten:

- Mahatma Gandhis Sprache ist Filmi-Hindustani. Damit bezieht er eine linguistisch neutrale Position, die optimal dazu geeignet ist, seine moralische Botschaft zu verkünden.
- Circuit spricht schnelles Tapani Hindi, das viele *pun lines* beinhaltet. Circuit wird von Munna beauftragt herauszufinden, was das Besondere am 2. Oktober sei. Circuit unterrichtet ihm daraufhin, dass es *bāpūs* Geburtstag sei.

Munna: Aur kyā mālum hai tere ko us'ke bāre mē?

Circuit: **Jāstī** nahī mālum hai. Body-vody thā nahī us'kā, lekin *daring* bahut thā. Bhāī, angrezō kī **vāṭ lagā dī** us'ne. (ebd.38)¹¹⁴

Tapani Bhasha-Stellen sind fett markiert. Circuits Beschreibung von Gandhi orientiert sich an den Kriterien eines *ṭaporī*: er ist zwar nicht stark, aber immerhin tapfer. Er hat die Engländer „fertig gemacht“.

Als waschechtem *ṭaporī* kommt ihm die komische Aufgabe zu, Munna über

Siehe: <http://weberstudies.weber.edu/archive/archive%20D%20Vol.%2021.2-25.2/Vol.%2024.2/Samir%20Dayal%20FilmFocus.htm> (Zugriff 05.2010)

¹¹³ Bei allen in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehe ich mich auf das veröffentlichte Drehbuch (Hirani/Joshi 2010). Kontextuelle Angaben erfolgen in Englisch, soweit sie dem Drehbuch entnommen sind, in Deutsch, wenn sie von mir selbst vorgenommen wurden.

¹¹⁴ Munna: Was weißt du sonst noch über ihn [*bāpū*]?

Circuit: Nicht besonders viel. Er war nicht stark, aber ziemlich mutig. Er hat die Engländer fertig gemacht.

sprachliche Reinformen aufzuklären (siehe unten).

- Lucky Singh – *panjabi-style*-Hindustani. Lucky Singhs Charakter basiert auf einer beliebten Witzfigur des zeitgenössischen populären Kinos, nämlich auf dem Stereotyp des materialistischen, gewieften, aber gleichzeitig bäuerlich-dummen *sar'dār*. Dieser Typus hat es in letzter Zeit über Filme, in denen der Schauspieler Akshay Kumar Hauptrollen spielt, geschafft – ähnlich wie der *ṭapori* früherer Zeiten – aus seiner komischen Nebenrolle herauszukommen („Namastey London“, „Singh is King“ etc.). Der *sar'dār* ist linguistisch indiziert zum einen über Panjabi-Prosodie, zum anderen über Panjabī-Interjektionen wie „oi“ und Zahlenwörter wie „ikk (eins)“. Ich gebe hier ein Beispiel für die stereotype Sprechweise Lucky Singhs aus einer Szene, die ihn mit einem Photographen zeigt, der Fotos mit wichtigen Persönlichkeiten für ihn kreieren soll.

Lucky Singh: *Enough! Ikk kām kar ... (poses) aisāvāle pose hai na, us ke andar film stars lagā de ... (poses again) aur aisāvāle pose mẽ world leaders aur politicians lagā de ... and I want one with London kī Queen.* (ebd.154)¹¹⁵

Das Code-Switching unterstreicht sein auf Status ausgerichtetes Englisch, die Possessivkonstruktion dialogisiert seine unzureichende Grammatik und verweist damit auf den funktionalen Charakter des Englischen.

Auffällig ist, dass der Charakter Lucky Singhs am stärksten auf Code-Switching zurückgreift. Dies hängt mit seiner Imagination als gewiefter Geschäftsmann zusammen. Ich gebe hier eine Szene wieder, in der er mit dem Beamten Gaitonde Marathi-Hindustani Code-Switching betreibt, um geschäftliche Pseudonähe zu erzeugen, die dadurch komisch unterwandert wird, dass Lucky Singh ankündigt, ihn bei einem geplatzten Deal einen Kopf kürzer zu machen:

¹¹⁵ Genug! Pass jetzt auf! Wenn ich mich so hinstelle, dann füge Filmstars ein. Wenn ich mich so hinstelle, dann mach es mit führenden internationalen Politikern ... und ich will ein Bild mit der Königin aus London!

Lucky Singh: Maĩ *commit* kar cukā hũ. Izzat kā savāl hai. **To**

Bangla **malā pāhije** Gaitonde.

Gaitonde: **Jam'ñār nāhī ho.**

Lucky S.: Yah *wallet* hai yah *bullit* hai, tū *choose* kar! (ebd. 30)¹¹⁶

Die fett markierten Stellen sind Marathi.

- Dr Jussawalla – Hindi mit englischem Akzent. Er repräsentiert den Typus des gebildeten Parsi. Nachdem Munna Gandhi zum ersten Mal gesehen hat lässt er sich von Dr. Jussawalla beraten:

Kaī bār dimāgī thakān yā *chemical imbalance* se awāzē sunāī detī haĩ, aisī cīzē dikhāī detī haĩ, jo *real* mē hai nahĩ ... *that's hallucination*. (ebd. 91)¹¹⁷

Sein Akzent macht deutlich, dass Hindi-Urdu für ihn eine Fremdsprache ist. Die Passivkonstruktionen deuten allerdings an, dass er Standard Hindi-Urdu beherrscht.

- Hariram – Shuddh Hindi. Ich habe Hariram, dessen Typus an den Chronotopos der Bibliothek gebunden ist, im Kapitel 5.7 besprochen.

Allein die Aufzählung der weiteren Charakternamen (z.B. Batuk Maharaj, Khurana Sahab) lässt einem ein bestimmtes Bild vor Augen entstehen. Sie sind ein repräsentativer Querschnitt der imaginären Demographie Bombays. Bemerkenswert ist allerdings, dass der Film keine muslimischen Charaktere hat.¹¹⁸

Nun möchte ich mich der Sprachökonomie der Hauptcharaktere der Hand-

¹¹⁶ Ich meine es ernst. Es ist eine Frage der Ehre. Gaitonde, Ich brauche dieses Haus!

Gaitonde: Ich bin nicht einverstanden.

Lucky Singh: Hier haben wir ein Portemonnaie, dort eine Pistolenkugel. Such dir eins davon aus!

¹¹⁷ Manchmal hört oder sieht man aufgrund der Ermüdung des Gehirns oder eines chemischen Ungleichgewichts Dinge, die in der Realität gar nicht existieren, das nennt man „Halluzination“.

¹¹⁸ Nicht einmal der im populären Kino gängige ‚Anstands-Muslim‘ (Dr. Khan, der auf einer Gartenparty als Freund der Familie vorgestellt wird) findet hier Platz.

lung zuwenden. Munna strebt nach einem konventionellen ehelichen Leben mit der bürgerlichen Jahnvi. Der Jahnvi-Charakter beginnt den Film als eine entkörperperte Stimme, die eine Morgenansage à la „Goodmorning Vietnam“ (1987) gibt und darauf, in der Szene ihrer ersten Erscheinung, ein Prosa-Gedicht vorträgt, das einen moralischen Apell in sprachlich dichter Form beinhaltet. Munna sitzt im Liegestuhl am Meeresufer und hört verliebt der Stimme aus dem Radio zu:



(Abb. 2)

Jahnvi: This is Jahnvi, on World Space Radio. Jāne se pah'le yah hai merā āj kā khayāl, un sab ke liye jo daurē jā rāhe hāī śahar mē.

(Jahnvi's voice is heard over the Mumbai cityscape.)

Jahnvi: Śahar ke is daur mē, daur'ke kar'nā kyā hai? Gar yahī jīnā hai, dosto, to phīr mar'nā kyā hai?

(Munna relaxes in an easy chair on a quay, facing the sea. A slight smile on his face, he listens in rapt attention to Jahnvi's voice on the radio.)

Jahnvi: Pah'le bāriś mē train late hone kī fikr hai, bhūl gaye bhīg'te hue, ṭahal'nā kyā hai?

Serial ke kir'dārō kā sārā hāl hai mālum, par māñ kā hāl pūch'ne kī

fūrsat kahā hai?

Ab ret pe nañge pāvō ṭahal'te kyō nahī?

Ek sau āṭh haī channel, par dil bahal'te kyō nahī?

Internet pe duniyā se to touch mẽ haī, lekin, paṛos mẽ kaun rah'tā
hai, jān'te tak nahī.

Mobile, land-line, sab kī bhar'mār hai, lekin, jigrī dost tak pahūc'ne,
aise tār kahā haī?

Es geht noch eine Weile so weiter, während Munna selig lächelnd zuhört. Gegen Ende des Vortrags kommt es zu einer Art imaginären Konversation, in der Munna Jahnvis Radiostimme antwortet:

Jahnvi: So, goodbye, Mumbai. Merā bye bye bol'ne kā vaqt ā gayā
hai.

Munna: Bye bye Jahnvi.

Jahnvi: Umīd hai āp se kal phir mulaqāt hogī.

Munna: Hundred percent!

Jahnvi: Yahī par.

Munna: Idharic.

Jahnvi: Isī samay.

Munna: Yeic time. (ebd. 34-36)¹¹⁹

¹¹⁹ Jahnvi: Hier spricht Jahnvi von World Space Radio. Bevor ich euch verlasse gibt es noch meinen „Gedanken des Tages“ für alle von euch, die in der Stadt herumrennen.

Was werdet ihr machen, wenn ihr euch in dieser frenetischen Stadt abgehetzt habt?

Freunde sagt mir: Wenn das hier Leben sein soll, was ist dann Sterben?

Im ersten Regen des Jahres habt ihr Angst, den Zug nicht zu erwischen. Wisst ihr nicht mehr, wie schön es ist, völlig durchnässt herumzulaufen?

Wir wissen ganz genau, wie es den Charakteren der Serien geht, aber wann hat man schon die Zeit zu fragen, wie es Mutter geht?

Warum gehen wir nicht mehr barfuß auf dem Sand spazieren?

Wir haben hundert und acht Fernsehprogramme, aber warum sind wir nicht von Herzen glücklich?

Wir sind über das Internet mit der ganzen Welt verbunden, haben aber keine Ahnung, wer in der Nachbarschaft wohnt.

Wir haben massenweise Telefone und Handys, aber welche Verbindung haben wir zu unseren besten Freunden?

Also, auf Wiedersehen Bombay, es ist Zeit zu gehen.

Munna: Bye, bye Jahnvi.

Jahnvi: Ich hoffe, Sie wieder anzutreffen.

Munna: Hundert pro!

Das Meer kann hier als typische Projektionsfläche, als innerer Raum der Charaktere verstanden werden (selbst Gangster werden weich, wenn sie am Meer sitzen). In einer anderen Szene findet die ethische Einsicht Munnas, sich gegenüber seinem besten Freund Circuit falsch verhalten zu haben, und die darauf folgende Versöhnung ebenfalls am selben Pier statt.¹²⁰ Die Stimme Jahnvis trifft auf Munna in diesem Moment am Ort der Verinnerlichung und führt zu wilden Vorstellungen, wie sie denn so sein könnte, die im folgenden Song, „Boleto Boleto kaisī hogī hāy“, verarbeitet werden. Der erste Kontakt mit dieser begehrten, sonoren Stimme evoziert die mittelständische Moralität, die Vorstellung eines anständigen Lebens außerhalb Dhobi Ghats. Jahnvis Stimme ist die des Radios, ihr Hindi-Urdu das der Oberschicht, durchsetzt mit englischen Lehnwörtern, wodurch es zur Sprache der populären Medien und ihrer diskursiven Macht wird. Diese Szene vom Anfang des Filmes führt zu einer Gegenüberstellung der *speech genres* fast Wort für Wort. Interessant ist die Verwendung englischer Begriffe im *ṭaporī*-Stil Munnas. Es ist ein altbekanntes Sujet: Der Amir Khan-*ṭaporī* strebt nach oben und mimt die Oberklasse nach, ohne sich effektiv angleichen zu können. Die bereits erwähnte Mittelstandsherkunft des Murli Prasaad Sharma-Charakters erlaubt eine flexiblere Sprachnutzung, in der englische Wörter selbstverständlich ausgesprochen werden und die damit dem *ṭaporī*-Stil indischer Mittelklassestudenten an Colleges mehr entspricht als den direkten filmischen Vorgängern.

Dass die Sprache Munnas auf einen linguistischen Mangel verweist, lässt sich an einer Szene kurz nach der ersten Begegnung Munnas mit Jahnvi zeigen. Auf Circuits Frage, ob Jahnvi nicht gut aussieht, gelingt es ihm nicht, ihre Schönheit in Worte zu fassen:

Munna: Are nahī re! Kyā dikh'tī hai vah. Yah baṛī-baṛī ankhē. Aur
vah, kyā bol'te haī... vah jo bāl, aisā jo gāl par āke gir'tā hai?
Circuit: Śendī?

Jahnvi: Hier.

Munna: Am Start.

Jahnvi: Zur selben Zeit.

Munna: Auf die Sekunde!

¹²⁰ Auch Pokerface Satya zeigt sich am Meer von seiner weichen Seite (in Varma's Film „Satya“).

Munna: Nahĩ re!

(Circuit suddenly remembers...)

Circuit: Lat! Lat bol'te haĩ, Bhai us'ko. Lat! Lat!

Munna: Vah ek sālā lat idhar gāl pe ākar hīl rahelā thā. Pyār se touch kar rahā thā gāl ko, yār. (ebd. 62-26)¹²¹

Das fehlende Wort – es wird hier evoziert, dass *ṭaporī*-s in einer Welt ohne ästhetische Feinheiten wie *lat* oder religiös-rituelle Dinge wie *śendī* leben – um Munnas geistiger Schau sprachliche Entsprechung zu geben, nämlich *lat*, wird sofort wieder mit *sālā* dialogisiert. Dabei ist die ästhetische Wirkung für Munna und Circuit keineswegs eingeschränkt.

Um Jahnvi zu treffen, nimmt Munna an einem Gandhi-Quiz teil, dessen Gewinn ein Treffen mit Jahnvi im Studio ermöglichen soll. Im Voraus mahnt ihn Circuit: „Āwāz mẽ vazan honā cāhie“. Munna übt daraufhin vor dem Spiegel, er spricht mit einer aufgesetzt sonoren Stimme, hin und wieder durch ein künstliches Lachen unterbrochen:

Munna: Jahnvi, maĩ Murli Prasad Sharmā bol rahā hũ.

(Munna rehearses his fake laughter.)

Munna: Hā, hā, hā, hā! Maĩ ṭhīk hũ. Āp kaisī haĩ?

[...]

Munna: Jahnvi, āp kī āvāz apun ko yeddā banā detī hai.

¹²¹ Munna: Gar nicht! Die sieht hammermäßig aus. Sie hat große Augen und wie heißt das noch einmal, diese Haare, die so über den Nacken fallen?

Circuit: Śendī?

Munna: Nein Mann!

Circuit: „Locke“! Man sagt „Locke“ dazu! „Locke, Locke“!

Munna: Eine von diesen Locken ist auf ihrem Hals so rumgewackelt und hat ihren Hals liebevoll berührt.

(Circuit overhears Munna and immediately offers him some advice.)

Circuit: Bhāī, yeddā nahī bol'ne kā bhāī, nahī to khālī-pīlī apun ko
ṭaporī sam'jhēgī vah. Yah professor-log jo bolēge na, bilkul voīc
bol'ne kā. (ebd. 43)¹²²

Auch hier unterrichtet Circuit Munna über die sprachliche Reinform. In einer der besten Szenen des Films gibt Circuit Munna auf der Toilette des Radiosenders ein Paar Tipps, um ihn auf sein erstes Treffen mit Jahnvi vorzubereiten:

Circuit: Aur ek'dam vinamra ke sāth bāt kar'ne kā!

Munna: Yah sālā vinamra kaun hai?

Circuit: Vinamra Hindī mē boletō ... „polite“! Vah professor bolā
mere ko! Bhāī, us'ne bolā ki bāpū ne na, vinamra ke sāth bahut
baṛe-baṛe kām kiyelā hai. ¹²³

(The studio executive enters again, unzipping in a rush. Circuit turns to him. Impulsively, he flicks out his knife.)

Circuit: Terī to! Thoṛī der rok nahī sak'tā kyā tū?

(Suddenly, Circuit bows down and with folded hands, he speaks politely.)

Circuit: Dekh, apun tere ko full vinamra ke sāth request kar rahā
hai. Thoṛī der ke liye rok'ke rakh. Ham logō kī meeting kī kaiko vāt
lagā rahā hai? (ebd. 64-65)¹²⁴

¹²² Munna: Jahnvi, hier spricht Murli Prasaad Sharma. Ha, ha, ha, mir geht es gut, wie geht es Ihnen?
Jahnvi, ihre Stimme macht mich völlig balla-balla.

Circuit: Bhai, du kannst nicht balla-balla sagen, die kriegt doch sofort mit, dass wir Taporī sind. Sag
nur das, was die Uni-Leute dir erzählen.

¹²³ Circuit: Immer schön mit „Höflichkeit“ reden.

Munna: Wer ist dieser „Höflichkeit“?

Circuit: „Höflichkeit“, das heißt in Hindi ... „polite“! Das hat mir dieser Professor erzählt. Er hat mir
gesagt, dass Bapu mit Höflichkeit große Ziele verwirklicht hat.

¹²⁴ Circuit: Deine M ...! Kannst du nicht mal 'ne Sekunde halten?

Circuit verneigt sich, wobei sein Messer in seinen in *añjalimudrā* gefalteten Händen auf den Angestellten gerichtet ist. Der verblüffte Angestellte nimmt Reißaus, als auch Munna sich verbeugt und ebenfalls etwas von *vinamra* murmelt.

Der komische Moment ist natürlich, dass die Gangster sich in mittelständischer Höflichkeit üben wollen, diese aber als magischen Sprachtrick ansehen, während der Effekt jedoch mehr dem Argument des gezogenen Messers als dem Beharren auf dem Wort *vinamra* zu verdanken ist. Circuit stellt sich die Frage, was *vinamra* wohl in Hindi bedeutet. Dann fällt es ihm wieder ein: *polite*. Es ist ein Hinterfragen des Konzeptes von Höflichkeit, seiner Verbindung zu Shuddh Hindi und englischer *politeness*, während *vinamra* der entferntere Begriff bleibt und eine fast magische Kraft innehat, die sich auf seine Verwendung durch *bāpū*, Mahatma Gandhi, zurückführen lässt. Effektiv kommt es im Laufe des Films zur Umkehrung der Logik dieser Szene. Munna behält seine *ṭaporī*-Identität und sein ikonoklastisches Auftreten, er übernimmt aber aufgeklärte Mittelstandswerte: Gewaltlosigkeit, Ablehnung eines Astrologen usw. Zum Abschluss dieses Kapitels sei noch einmal das Zitat vom Anfang der Arbeit wiederholt, das die soziopolitischen und sprachideologischen Operationen gut nachvollziehen lässt:

Pure Hindī sālā koī samajh'tā hai nahī. Bolegā ki hṛday-
parivartan ho gayā, to aisā lag'tā hai ki sālā kisī ko *heart attack*
ā gayelā hai. (ebd. 72)¹²⁵

Mit diesem Zitat landen wir inmitten des sprachideologischen Feldes, das uns zugleich zu einem zentralen Konflikt des Filmes führt. Der Gandhi-Idealismus, der in einem ambivalenten Verhältnis zum (frühen) indischen Staat und zur Staatsprache Shuddh Hindi steht (paradoxerweise, da Gandhi ein Verfechter des Hindustani war), wird hier indiziert über den Shuddh Hindi-Begriff *hṛday parivartan* (wörtl. Wandel des Herzens), d.h. eine spontane moralische Einsicht, die zu einem

Circuit (verbeugt sich): Ich bitte dich mit aller Höflichkeit, dass du es noch 'ne Weile drin behältst. Warum willst du unser Meeting versauen?

¹²⁵ Keine Sau versteht Shuddh Hindi, wenn einer "Einsicht des Herzens" (*hṛday parivartan*) sagt, denkt man, dass jemand 'nen Herzinfarkt bekommt.

Gesinnungswechsel führt. Auf zwei Ebenen wird hier Sprachideologie wirksam. (i) Man könnte vermuten, dass die ‚alte‘ politische Sprache (hier als Shuddh Hindi indiziert) seine moralische Kraft eingebüßt hat. Das englische *heart attack* ist nicht nur eine Umkehrung der Bedeutung des Ausgangsbegriffes, es markiert zugleich den ‚näheren‘ und verständlicheren Begriff. Die moralische Botschaft Gandhis muss auf eine andere Art und Weise, in diesem Falle durch den pragmatisch denkenden Kleingangster umgesetzt werden. Dabei erhält die korrumpierte Sprache des *ṭaporī* die Funktion eines ikonoklastischen Korrektivs für die reine (auf die soziale Funktion ausgerichtete) Sprache. (ii) Die anderen sprachlichen Varietäten im Film verweisen nicht auf den zentralen Konflikt der Narration, sondern sind integraler Teil der Performanz bestimmter filmischer Charaktertypen.

8. Conclusio

Dietmar Mayan beschreibt in seinem Artikel „Deviant Speechplay and Hindi Ideology“ (in Oesterheld 1999:34-49) ein Szenario, in dem Hindi-Sprachpuristen über ständige Sanskrit-Interpellation die lexikalische und semantische Struktur des Hindi destabilisiert haben, was zur Folge hat, dass abweichendes Sprachspiel im literarischen Hindi kaum zur Verwendung kommt. Dabei ist eine Situation entstanden, in der sanskritisierter Wortschatz und alltagssprachlicher, eher Urdu-basierter Wortschatz nicht als klar zu unterscheidende Register voneinander zu trennen sind. Sie treten im Text eher als eine Art *khich'ṛī* auf (ein in Indien populäres Breigericht), da sie nicht als stilistische Synonyme, sondern vielmehr als unterschiedliche Standards evoziert werden:

Under these circumstances it is also not logical to ascribe a *stylistic meaning* to isolated lexical items, if by this one understands that a word spontaneously suggests a particular style level. It seems impossible to rank isolated normal words and their puristic substitutes hierarchically on a scale and label them „informal“, „neutral“, „elevated“, „poetical“

etc., in the way in which this can be done with much of the vocabulary of European languages. (Mayan 1999:39)

Ich möchte keine Position zu Mayans Einschätzung über die Literatur beziehen, sondern habe sein Argument hier nur als Kontrastmittel eingesetzt, um auf die spezifischen Eigenschaften der Verwendung von Sprache im Film einzugehen. Ich möchte allerdings nicht behaupten, dass Drehbücher inhaltlich eine große sprachliche Dichte aufweisen, in der Regel ist das Gegenteil der Fall. Rahi Masoom Reza, der nach eigenen Angaben viele schlechte Filme¹²⁶ geschrieben hat – was ihn seiner Ansicht nach immer noch besser macht als einen schlechten Schriftsteller, denn er hat sie letztlich unter den Begrenzungen des Mediums, also *burī filmō ke nām par* geschrieben – sagt:

Maĩ dāy'lāg likh'tā hū. Merī pareśānī dekhie. Jo seṭ lagā huā hai, vah „faiñṭesī“ hai. Karaikṭars kā mek-ap hindustānī hai aur ā'tma videśī aur purā „sīkvens“ kisī aur kahānī se urā kar is kahānī mẽ ḍāl diyā gayā. dāy'lāg kyā likhū. Vah bhāṣā kahā hai jo is cū-cū ke murabbe se mel khā jāe. Yahī kāraṇ hai ki hamārī filmī dāy'lāg nak'lī nak'lī lag'te haĩ aur sāhab īmān kī bāt yah bhī hai ki filmī evārd cāhe jis se mile, par dāy'lāg kabhī dāy'lāg-rāiṭar ke nahī hote. dāy'lāg-rāiṭer ke sivā yah haq har ek ko hai ki vah rāiṭer ke likhe hue dāy'lāg ṭhīk kare.¹²⁷ (Reza 2009:36)

Viele Drehbuchautoren und Dialogschreiber beschwerten sich mir gegenüber auf ähnliche Weise. Dass die Drehbuch- und Dialogautoren im Filmgewerbe nicht besonders hoch im Kurs stehen, ist jedem ersichtlich, der einen Blick auf ein Poster eines populären indischen Films wirft. Neben dem Regisseur und den Stars findet hier vielleicht noch der Musikdirektor und Sänger Platz (Ausnahmen bestätigen natürlich

¹²⁶ Rezas Beiträge als Skriptschreiber gehen in die Hunderte.

¹²⁷ Ich bin Dialogschreiber, bitte verstehen Sie meine Lage. Das „Set“ kommt aus einem Märchenland, das „Make-Up“ der Charaktere ist indisch, aber die Seele ausländisch. Die ganze Sequenz ist aus irgendeiner anderen Geschichte herausgerissen und in dieser implantiert worden. Was für einen Dialog soll ich schon schreiben? Welche Sprache gibt es überhaupt, die diesen exotischen Cocktail trägt? Das ist der Grund, warum unsere Filmdialoge künstlich wirken. Um ehrlich zu sein, verhält es sich so, dass ganz egal, wer eine Auszeichnung bekommt, die des ‚Dialogs‘ nie dem Dialogschreiber gebührt. Jeder hat das Recht, die vom Schreiber geschriebenen Dialoge zu verbessern.

die Regel, man denke an Akhtar-Salim, die es zur Marke gebracht haben). Anil Saari (2009:134) vermutet, dass der Film häufig so schlechte Drehbücher bekommt, gerade weil die Hindi-Literatur keine populäre Basis hat. Was ist nun der Grund, abgesehen von einigen wirklich hervorragenden Drehbüchern und Filmdialogen, sich intensiv mit Sprache im populären indischen Kino auseinanderzusetzen?

Die Sprache des Films ist das dichteste mediale Substrat Hindi-Urdus, worunter ich ein Kommunikationspotential zwischen den ästhetischen Produzenten und Rezipienten von populären Filmdialogen verstehe. Hier finden sich nicht die von Mayan für die satirische Literatur angedeuteten formalen Unsicherheiten, vielmehr ist die Sprache des Films basiert auf soliden linguistischen Normvorstellungen, von denen aus Register oder *speech genres* durchaus als formell, poetisch usw. angesehen und dabei mit zum Teil großem satirischem Geschick *ad absurdum* geführt werden (siehe meine Besprechung der Filme Hrishikesh Mukherjees). Den wichtigsten Platz in der sprachlichen Imagination belegt die Vorstellungen von stereotypen Charakteren und den mit ihnen assoziierten Sprachen, die bereits im Natyashastra, der altindischen Dramaturgie, Artikulation fanden (z.B. Prakrit oder Prachi als Sprache des *vidūṣaka*). Diese Sprachbilder wurden allerdings auch bestimmten Räumen (im Falle von narrativ integrierten Raumbildern spreche ich mit Bakhtin von Chronotopoi) zugeordnet (z.B. Magadhi als Sprache des königlichen Harems).

In vielen westlichen Filmen besonders der realistischen Tradition (dabei sparen wir einen Großteil von Hollywood aus) wird Sprache in einem mimetischen Verhältnis (in Kracauers Worten aus dem „Fluß der Realität“) zur Alltagsrede dargestellt und setzt sich so von der Verwendung von Sprache im Theater ab. Diese Form mimetischer Sprache lässt sich auch bei einigen jungen indischen Regisseuren beobachten (Anurag Kashyap, Madhur Bhandarkar, Vishal Bharadwaj), die insbesondere durch den Multiplexboom und die neue Verfügbarkeit kleiner Kinoshallen für hohe Eintrittsgelder die Möglichkeit zur Produktion von Nischenfilmen nutzten. Im populären Film werden die Sprachen jedoch stärker in einer imaginären Weise eingesetzt, d.h. sie stellen ein rundes, abgeschlossenes Bild der Sprache und seiner typischen Sprecher dar. Diese Sprachnutzung habe ich über Bakhtins Konzept der *speech genres* näher zu fassen versucht, d.h. stabile Formen (Rahmen) der Rede, die inhaltliche und stilistische Aspekte beeinflussen. Auf *speech genre* wird durch

linguistische (Phonetik, Morphologie, Syntax) und paralinguistische (Prosodie, Gestik) Indexe verwiesen. Im Stil als kommunikativen Metabegriff können wir die gesamte Performanz eines stereotypen Charakters begreifen, zu der auch die Wahl der Kleidung, die Art sich zu bewegen etc. zählen. Ich habe versucht, die linguistische Imagination an ihren Brüchen, an der satirischen Auseinandersetzung mit der ‚reinen Sprache‘ zu verfolgen, auch deshalb traf die Wahl auf Bambaiya Hindi, ein *speech genre*, das als unreine Redensart (*bolī*) gilt und deshalb im besonderem Maße von dieser Auseinandersetzung bestimmt ist.

Die vielleicht bekanntesten satirischen Kommentare zur Sprachideologie Shuddh Hindis wurden in den 1970er Jahren in den Filmen Hrishikesh Mukherjees vorgenommen. Dabei wurde Shuddh Hindi vor allem durch seinen Exzess, d.h. seine penible Einhaltung und die dabei evozierte Bindung an institutionelle und persönliche Macht parodiert. Dieses staatlich geförderte Shuddh Hindi hat es nicht geschafft, zum sprachlichen Medium der Filme zu werden. Vielmehr ist die Sprache des Filmes ein auf dem gemeinsamen linguistischen Substrat Hindi-Urdu beruhender Standard, den ich aus dialogischen Gründen Filmi-Hindustani genannt habe. Dieser Standard macht den deiktischen Mittelpunkt aus, von dem aus andere *speech genres* im sprachideologischen Feld positioniert werden (über Indexe evoziert werden). Allerdings ist er nicht ‚neutral‘, auch ihm haften bestimmte Charakterzuschreibungen an, zum Beispiel der ‚Mutter‘ und des ‚klassischen Helden‘.

Das Sprachbild Bambaiya Hindis, eine im linguistischen Sinn als Kontakt- oder Marktsprache angesehene regionale Varietät des Hindi-Urdu, wird in Bombay vor allem als Tapani Bhasha bezeichnet, die Sprache des *ṭapanī*. Der *ṭapanī* ist ein stereotypischer Charakter, ein Bild, das eine imaginäre Stasis erreicht hat und im Film durch eine Reihe visueller und narrativer Techniken (*darśan*, *Ikonoziṭāt*, Verzicht auf psychologische Entwicklung der Charaktere) verdichtet wird. Diese Essenzhaftigkeit wird mit einem *speech genre* verbunden, das ich in dieser Arbeit Tapani Bhasha genannt habe. Allerdings ist „Tapani“ nicht nur eine Sprache, sondern ein performativer Stil, zu dem linguistische und paralinguistische Aspekte zählen. Der *ṭapanī*-Charakter und sein Stil eigneten sich im besonderen Maße, um einen Dissens zur Bombay-Erfahrung auszudrücken – den unvereinbaren Lebensräumen (zwischen arm und reich, den imaginären Welten des Konsums *vis-à-vis* der ökonomischen Alltags-

realität) der postkolonialen Metropole. Seine Sprache unterwandert dabei bestimmte Vorstellungen der „reinen Sprache“. Andererseits ist es auch die ambivalente Position des *ṭaporī* als komische Figur, die eine Grenze seines möglichen Dissenses ausdrückt. Da es keine Selbstzuschreibungen als *ṭaporī* gibt, ist der *ṭaporī* immer der Andere, ein treibender Signifikant, über den bestimmte Normen und Wertvorstellungen ausgehandelt werden. Dies geschieht in meinem Fallbeispiel „Lage Raho Munna Bhai“. Hier wird der *ṭaporī* zum Sprachrohr aufgeklärter Mittelstandswerte, eines Gandhi-Idealismus von ‚unten‘, dessen Funktionsweise sich analog zum vom Film „Lage Raho Munna Bhai“ populär gemachten Neologismus *gāndhīgiri* (Gandhi + das „Taporī Suffix“ *giri*) verstehen lässt. Seine Sprache ist aber auch an die raumzeitliche Imagination der Chronotopoi des *ṭap'rī*, *kaṭṭā* und der Straße gebunden. Diese werden in Taporī- wie auch in Gangland-Filmen (Mazumdar) mit den ikonischen Orten des Reichtums dialogisiert. Auf sprachlicher Ebene setzt sich die Dialogisierung in einer Gegenüberstellung der Taporī-Sprache und Englisch bzw. Filmi-Hindustanis ab, wie ich es in dieser Arbeit an etlichen Beispielen zu demonstrieren versuchte. Ein Fokus auf die Verwendung sprachlicher Register birgt eine neue Perspektive zu kulturwissenschaftlich ausgerichteten Filmstudien. Eine der Stärken dieser Betrachtungsweise liegt in der Bindung an das sprachliche Material. Es gibt allerhand Studien zu der visuellen Ästhetik (*tableau*, *Ikone*) des indischen Kinos und der Schaffung von stereotypen Darstellungen von Charakteren. Die Rolle der Sprache in der Schaffung eines stereotypen Charakters, die im Wesentlichen über die jeweiligen *speech genres* vermittelt wird, fand bislang kaum Beachtung. Ich habe in dieser Arbeit versucht, Wege aufzuzeigen, diesen Bereich zu erschließen und zu zeigen, warum sich das populäre indische Kino besonders zu einer Analyse sprachlicher Imagination eignet.

Literatur

- Abbas, K.A. & Kabir, N.M., 2010. *The Dialogue of: Awaara: Raj Kapoor's Immortal Classic*. New Delhi: Niyogi Books.
- Acharya, K.P., 1987. *Pidgins and creoles as languages of wider communication*. Central Institute of Indian Languages.
- Akhtar, J. & Kabir, N., 1999. *Talking films*. New Delhi [u.a.]: Oxford University Press.
- Anderson, B.R.O., 1991. *Imagined communities*. Rev. ed., London [u.a.]: Verso.
- Apte, M.L., 1974. 'Pidginization of a Lingua Franca: A linguistic analysis of Hindi-Urdu spoken in Bombay'. In: Southworth/Apte: *Contact and Convergence in South Asian Languages*. S. 21-41.
- Arnheim, R., 1977. *Kritiken und Aufsätze zum Film*. München: Hanser.
- Bakhtin (Bachtin), M.M., 1979. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bakhtin, M.M., 1987. *Speech genres and other late essays*. Austin: Univ. of Texas Press.
- Bakhtin, M.M., 2008. *The dialogic imagination*. Austin: Univ. of Texas Press.
- Bernstein, B., 1981. *Codes, Modalities, and the Process of Cultural Reproduction: A Model*. *Language in Society*, 10(3), S. 327-363.
- Berth, S., 1993. *Language Choice, Religion, and Identity in the Banarsi Community*. In: Hertel, B.R. 1993. *Living Banaras*, Albany: State University of New York Press, S. 245-269.
- Bhattacharya, S., 2005. *An evolution of the topics of Sanskrit dramaturgy*. 1st ed., Kolkata: Sanskrit Book Depot.
- Biswas, B., 1999. *Sociology of Sanskrit drama*. 1st ed., Delhi: Teilw. zugl.: Calcutta, Rabindra Bharati Univ., Diss., 1991.
- Blum, D., 2002. *Sprache und Politik*. Würzburg: Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 2001.
- Butler, R., 2006. *Slavoj Zizek zur Einführung*. 1st ed., Hamburg: Junius Verlag.
- Collins, S., 1998. *Nirvana and other Buddhist felicities*. 1st ed., Cambridge: Cambridge University Press.
- Coulmas, F., 1997. *The Handbook of Sociolinguistics*. Blackwell Publ.
- Coupland, N., 2007. *Style, Language Variation and Identity*. Cambridge Univ. Press.
- Crowley, T., 2001. 'Bakhtin and the history of language'. In: Hirschkop, K. (Hrsg.): *Bakhtin and Cultural Theory*. Rev. and expand. 2. ed., Manchester [u.a.]: Man-

- chester University Press, S. 177-201.
- Dalmia, V., 1997. *The Nationalization of Hindu Traditions: Bhāratendu Hariśchandra and nineteenth-century Banaras*. Delhi [u.a.]: Oxford University Press.
- Dixit J. (Dīkṣita), 1971. *Kaṭā huā ās'mān*. 1st ed., Naī Dillī: Akṣar Prakāśan.
- Dixit J. (Dīkṣita), 1980. *Śurūāt tathā anya kahāniyā*. 1st ed., Hapur: Saṁbhāvanā Prakāśan.
- Duranti, A., 2005. *Linguistic anthropology*. 8th ed., Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press.
- Dwyer, R., 2010. 'Hindi Films and their Audiences'. *Marg: A magazine of the arts*, 61(3), S. 30-39.
- Dwyer, R., 2002. *Cinema India: the visual culture of Hindi film*. 1st ed., London: Reaktion Books.
- Elam, K., 2002. *The semiotics of theatre and drama*. 2nd ed., London [u.a.]: Routledge.
- Entwistle, A.W. (Hrsg.) 1999. *Studies in early modern Indo-Aryan languages, literature and culture*. New Delhi: Manohar.
- Falnikar, A., 2009 (unveröffentlicht). *„Humko Dada Sab Kahte Hain’: Construction of the figure of the Tapani in Bollywood and his Response to Post Independence India*. Master-Arbeit, eingereicht am Tata Institute of Social Sciences, Bombay.
- Gaeffke, P., 1978. *Hindi Literature in the Twentieth Century*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Gabriel, K., 2010. *Melodrama and the Nation*. New Delhi: Women Unlimited.
- Ganti, T., 2004. *Bollywood*. New York [u.a.]: Routledge.
- Gehlawat, A., 2010. *Reframing Bollywood: Theories of Popular Hindi Cinema*. New Delhi [u.a.]: Sage Publications Pvt. Ltd.
- Gekle, H., 1996. *Tod im Spiegel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ghadiyally, R. (Hrsg.) 1988. *Women in Indian society*. New Delhi [u.a.]: Sage.
- Gupta, S., 2005. *The Parsi Theatre* (Übers. Hansen, K). Kolkata [u.a.]: Seagull Books.
- Grob, N. (Hrsg.), 2006. *Road Movies*. Mainz: Bender-Verlag.
- Hansen, K., 2003. 'Languages on Stage: Linguistic Pluralism and Community Formation in the Nineteenth-Century Parsi Theatre'. *Modern Asian Studies*, 37(2), S. 381-405.
- Hansen, K., 2001. *Parsi Theater, Urdu Drama, and the Communalization of Knowledge: A Bibliographic Essay*. *Annual of Urdu Studies* 16:1, S. 43-63.

- Hansen, T.B., 2001. *Wages of violence*. Princeton: Princeton University Press.
- Hirani, R. & Joshi, A., 2010. *3 Idiots, the original screenplay*. Noida: OM.
- Hirschkop, K. (Hrsg.), 2001. *Bakhtin and Cultural Theory*. Rev. and expand. 2. ed., Manchester [u.a.]: Manchester University Press.
- Holquist, M., 1994. *Dialogism*. London [u.a.]: Routledge.
- Jagannathan, V.R. (Jagannāthana), 1981. *Prayog aur prayog*. Oxford University Press.
- Kachru, B.B., Kachru, Y. & Sridhar, S.N., 2008. *Language in South Asia*. Cambridge University Press.
- Kay, S., 2003. *Zizek: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Kim, H.K., 2009. *Slavoj Žižek*. Paderborn: Fink.
- Kloss, H., 1993. 'Abstand Languages and Ausbau Languages'. *Anthropological Linguistics* 35(1/4), S.158-170.
- Kracauer, S., 1964. *Theorie des Films*. 1. - 3. Tsd. ed., Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Laclau, E., 2007. *On Populist Reason*. London: Verso.
- Lal, V. [Hrsg.] 2006. *Fingerprinting popular culture*. 1st ed. New Delhi [u.a.]: Oxford University Press.
- MacGregor, R.S., 1984. *Hindi literature from its beginnings to the nineteenth century*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- MacGregor, R.S., 1974. *Hindi literature of the nineteenth and early twentieth centuries*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Mayan, D., 1999. 'Deviant Speechplay and Hindi Ideology'. In Oesterheld, C. (Hrsg.). *Of clowns and gods, Brahmans and Babus* 1st ed., New Delhi: Manohar. S. 34-50.
- Maybin, J., 1994. *Language and Literacy in Social Practice: a reader*. Clevedon: Open University Press.
- Mazumdar, R., 2007. *Bombay Cinema*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Mazumdar, R., 2001. *Figure of the "Tapani": Language, Gesture and Cinematic City*. *Economic and Political Weekly*, 36(52), S. 4872-4880.
- Mesthrie, R. (Hrsg.), 2000. *Introducing Sociolinguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mesthrie, R. (Hrsg.), 2001. *Concise Encyclopedia of Sociolinguistics*. Amsterdam [u.a.]: Elsevier.
- Metz, C. & Koch, R., 1972. *Semiologie des Films*. München: Fink.

- Monteiro, A., 1998. 'Official television and unofficial fabrications of the self'. In: Nandy, A. (Hrsg.). *The secret politics of our desires*. London: Zed, S. 157-208.
- Montgomery, M.V., 1993. *Carnivals and commonplaces*. New York [u.a.]: Lang.
- Morson G.S. 1983 'Who Speaks for Bakhtin? A Dialogic Introduction'. *Critical Inquiry* Vol. 10, No. 2 (Dec., 1983), S. 225-243.
- Nandy, A. (Hrsg.), 1998. *The secret politics of our desires*. London: Zed.
- Narwekar, S., 2005. *Eena Meena Deeka*. New Delhi: Rupa.
- Oesterheld, C. (Hrsg.), 1999. *Of clowns and gods, Brahmans and Babus*. New Delhi: Manohar.
- Orsini, F., 2010. *Before the divide: Hindi and Urdu literary culture*. Delhi: Orient Black-Swan.
- Orsini, F., 2002. *The Hindi public sphere: 1920-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- Pagel, G., 2007. *Jacques Lacan zur Einführung*. Junius Verlag.
- Patel, S. (Hrsg.), 2003. *Bombay and Mumbai*. New Delhi: Oxford University Press.
- Pechey, G. 2001 'Not the Novel: Bakhtin, poetry and truth, God'. In: Hirschkop, K. (Hrsg.): *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, S. 62-85.
- Pendse, S., 2003. 'Satya's Mumbai; Mumbai's Satya'. In Patel, S. (Hrsg.), 2003. *Bombay and Mumbai*. 1st ed., New Delhi [u.a.]: Oxford Univ. Press. S. 301-336.
- Pfleiderer, B. (Hrsg.), 1985. *The Hindi Film*. New Delhi: Manohar.
- Pollock, S.I., 2006. *The language of the gods in the world of men*. Berkeley: University of California Press.
- Prasad, M.M., 1998. *Ideology of the Hindi film*. Delhi: Oxford University Press.
- Raghavendra, M.K., 2008. *Seduced by the familiar*. New Delhi: Oxford Univ. Press.
- Rai, A., 2001. *Hindi nationalism*. Orient Longman.
- Rajyashree, K.S., 1987. 'Bazaari Hindi as LWC: A case study of Dharavi slum in Bombay'. In Acharya, K. P. *Pidgins and Creole as languages of wider communication*. Mysore: Central Institute of Indian Languages. S. 209-258.
- Ramaswamy, S., 1999. *Sanskrit for the Nation*. *Modern Asian Studies*, 33(2), S. 339-381.
- Reza, R.M. (Razā), 2009. *Sinemā aur saṃskṛtī*. New Delhi: Vāṇī Prakāśan
- Saari, A., 2009. *Hindi Cinema*. New Delhi [u.a.]: Oxford Univ. Press.
- Sasse, S., 2010. *Michail Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius.

- Shahani, R.G., 1995. Polyphonous Voices in the City: Bombay's Indian-English Fiction. *Economic and Political Weekly* 30(21), S. 1250-1254.
- Tabouret-Kellner, A. 1997. *Language and Identity*. In: Coulmas, F., (Hrsg.) 1997. *The Handbook of Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell Publ., S. 315-345.
- Trivedi, H., 2006. *All kinds of Hindi – the evolving language of Hindi cinema*. In: Lal/Nandy (Hrsg.). *Fingerprinting Popular Culture*. 1st ed., New Delhi [u.a.]: Oxford University Press, S. 51-86.
- Trutmann, A. (Hrsg.), 2004. ‚Einführung‘. In: Kālidāsa, 2004. *Śakuntalā*. Zürich: Amman, S. 7-32.
- Varma, P.K., 2007. *The great Indian middle class*. New Delhi: Penguin Books India.
- Vasudevan, R.S., 2011. *The melodramatic public*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Vice, S., 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Wayne, M., 2005. *Understanding film: Marxist perspectives*. London: Pluto Press.
- Zizek, S., 2009. *The plague of fantasies*. London: Verso.
- Zizek, S., 2008. *The sublime object of ideology*. London: Verso.

Auswahl von berücksichtigten Filmen

- Amin, S., 2004. *Ab Tak Chhappan*
- Asif, K., 1960. *Mughal e Azam*
- Banerjee, D., 2010. *Love Sex and Dhoka*
- Bhandarkar, M., 2001. *Chandni Bar*
- Bhandarkar, M., 2007. *Traffic Signal*
- Bhardwaj, V., 2009. *Kaminey*
- Bhardwaj, V., 2004. *Maqbool*
- Bhardwaj, V., 2006. *Omkara*
- Bhatt, V., 1998. *Ghulam*
- Boyle, D., 2008. *Slumdog Millionaire*
- Chopra, V.V., 1989. *Parinda*
- Chopra, Y., 1975. *Deewar*
- Desai, M., 1977. *Amar Akbar Anthony*
- Dharmaraj, R., 1981. *Chakra*

- Dutt, G., 1954. *Aar-Paar*
Dutt, G., 1957. *Pyaasa*
Hirani, R., 2009. *3 Idiots*
Hirani, R., *Lage Raho Munna Bhai*
Hirani, R., 2003. *Munna Bhai M.B.B.S.*
Kamat, N., 2008. *Mumbai Meri Jaan*
Kapoor, R., 1951. *Awaara*
Kapoor, R., 1955. *Shree 420*
Kashyap, A., 2004. *Black Friday*
Kashyap, A., 2009. *Dev D*
Khan, M., 1957. *Mother India*
Manjrekar, M., 1999. *Vaastav*
Mirza, S.A., 1989. *Salim Langde Pe Mat Ro*
Mishra, S., 2003. *Chameli*
Mishra, S., 1991. *Dharavi*
Mishra, S., 1996. *Is Raat Ki Subah Nahin*
Mukherjee, H., 1975. *Chupke Chupke*
Mukherjee, H., 1979. *Golmaal*
Sadiq, M., 1960. *Chaudhvin Ka Chand*
Sippy, R., 1975. *Sholay*
Sivan, S., 2001. *Asoka*
Varma, R., 2002. *Company*
Varma, R., 1995. *Rangeela*
Varma, R., 1998. *Satya*

Wörterbücher

- MacGregor, R.S., 2006. *The Oxford Hindi-English dictionary* 24th ed., Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press.
- Platts, J.T., 1968. *A dictionary of Urdū, classical Hindī and English* [3.] repr. lithographically ... from sheets of the fifth (1930) impr., London: Oxford Univ. Press.

Bildquellen

Abb.1: http://pics.livejournal.com/filmi_girl/pic/0063wxqp

Abb. 2: <http://www.searchHindia.com/search/images/bollywood-movies/munna-bhai.jpg>

Webseiten

<http://weberstudies.weber.edu/archive/archive%20D%20Vol.%2021.2-25.2/Vol.%2024.2/Samir%20Dayal%20FilmFocus.htm>

<http://www.sabrang.com/cc/archive/2006/oct06/cover.html>

<http://www.duden.de>

<http://dict.leo.org>

<http://www.shabdkosh.com>

<http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html>



IMPRESSUM

Neusprachliche Südasiestudien

Südasiestudien-Institut

Im Neuenheimer Feld 330

D-69120 Heidelberg

www.sai.uni-heidelberg.de/nsp/